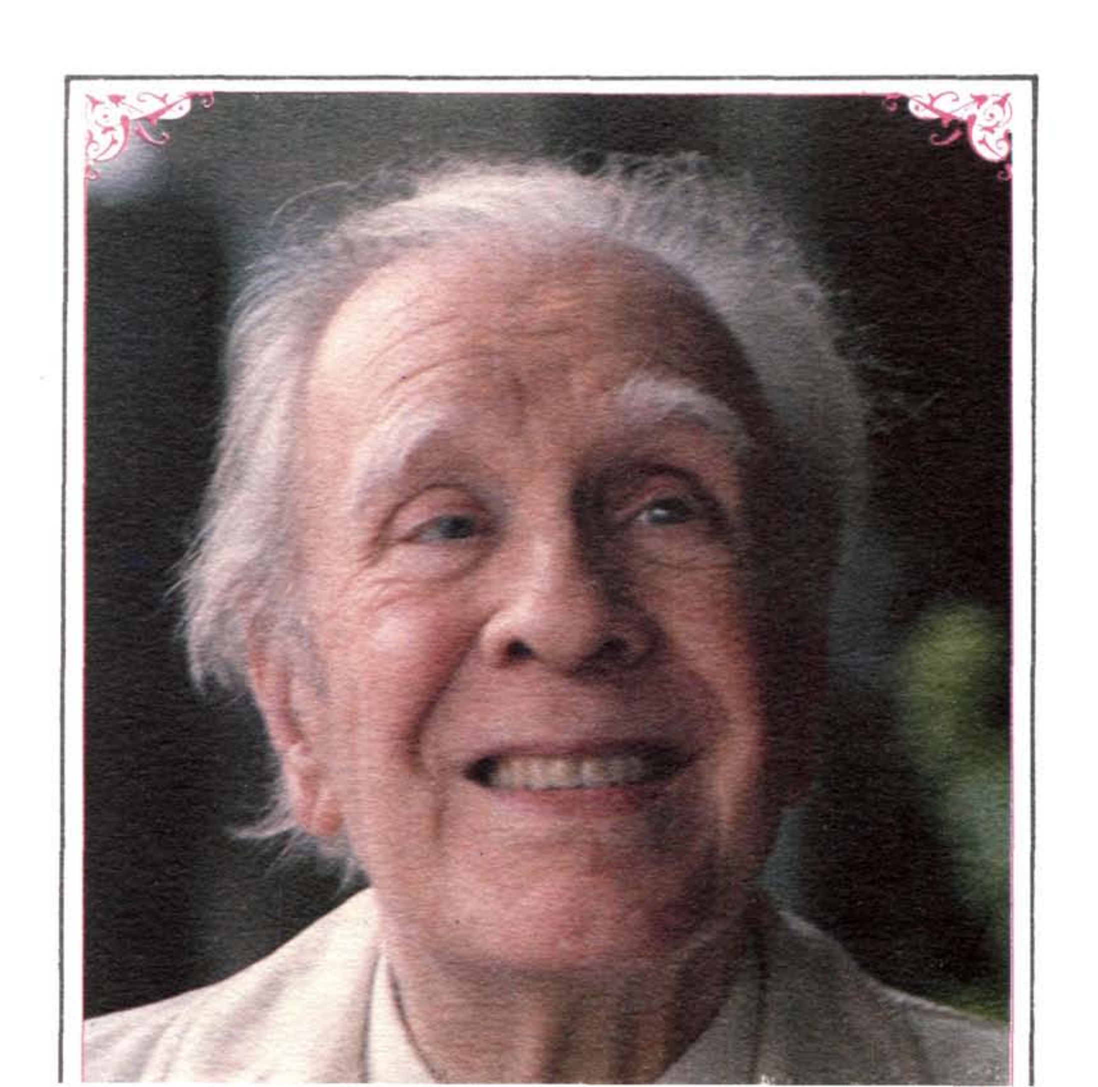


Homenaje a

Jorge Luis Borges





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

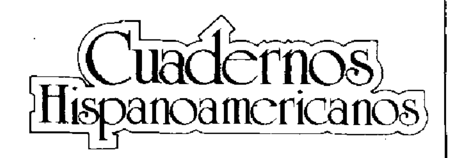
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



505/507

505/507



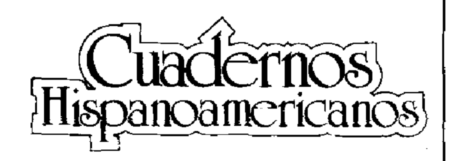
Recepción



505/507

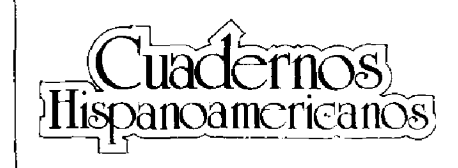
505/507

Cuadernos Hispanoamericanos

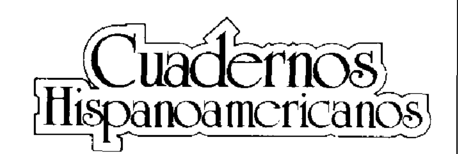


505/507

505/507

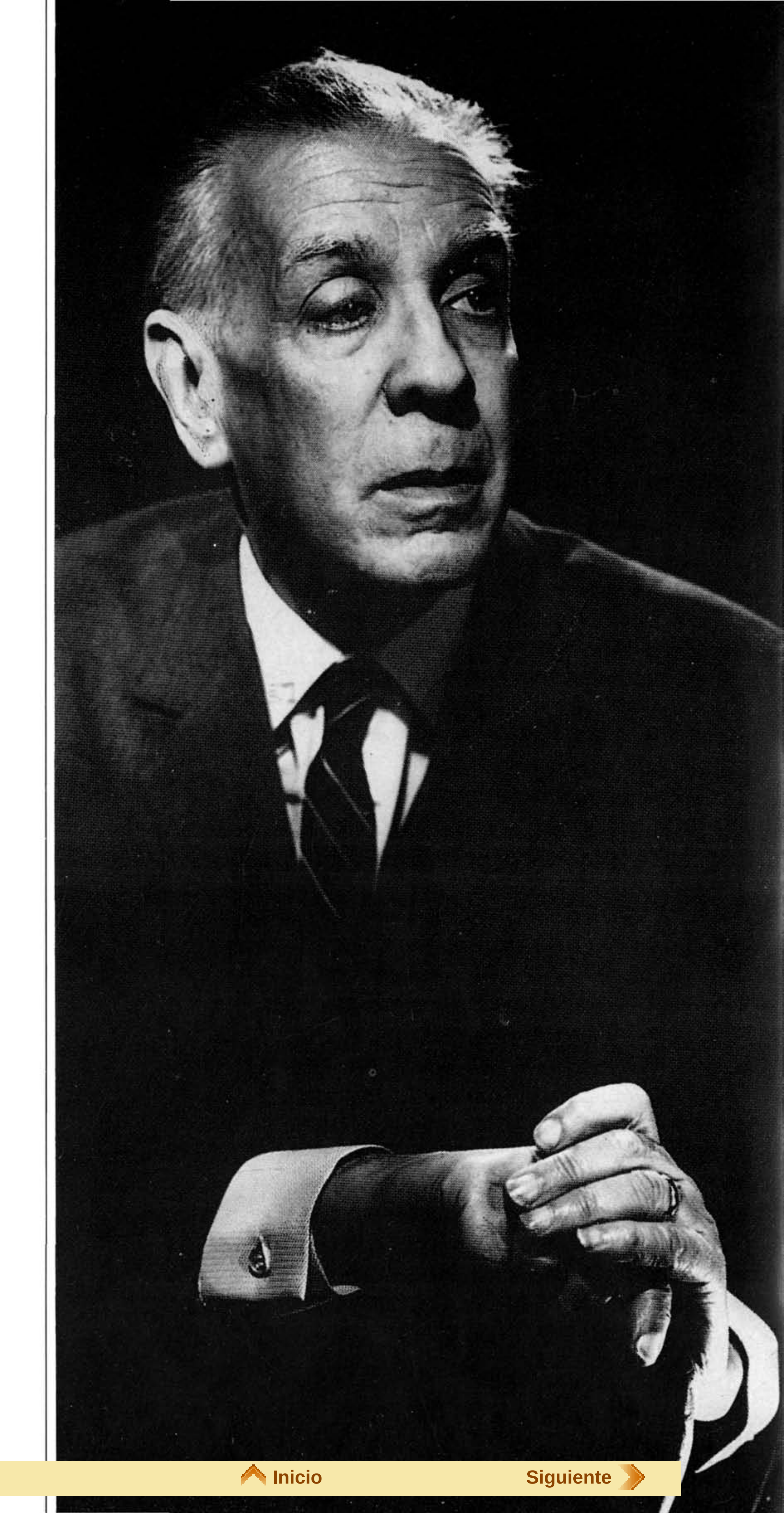


Bibliografía



La Redacción y la Dirección de
Cuadernos Hispanoamericanos
expresan su gratitud a
Abelardo Linares,
Juan Gustavo Cobo Borda
y **Antonio Carrizo**
por su desinteresada entrega de inéditos, textos
rescatados y material gráfico de
Jorge Luis Borges

INÉDITOS
Y RESCATES





[De la hemeroteca borgiana]*

Paréntesis pasional*

La tarde es el divino juglar que viene el danzante, rítmico y ágil, y que apagará el sol con su diestra y en su izquierda eleva la Luna. Sus pies azules leves danzan sobre una Alfombra fragante, pues poco ha que huyó la lluvia y algunos viejos nubarrones maculan todavía a lo lejos la Inmensidad de púrpura donde laten áureas estrellas.

En la plaza rendida alza su ala única la Fuente. Yo voy con pecho henchido y alma feliz. Marcho al encuentro de la Amada, de la Amada del toisón fulgente y deslumbrante cuerpo.

¡Evohé! (salve, amigos lejanos, Whitman, Isaac, Adriano, Abramowicz, Johannes Becher...).

Yo paso junto a un Árbol. Mi mano cóncava acaricia la rugosa corteza y murmuro: «Heil Dir Freund Baum...». Yo lo saludo con vocablos germánicos, pues creo que un gran árbol fuerte y viril comprenderá aquellas palabras fuertes y viriles. Y el otro hermano, el Viento, al tañer las Hojas infinitas que me doselan, me transmite la respuesta franca y fuerte del Árbol.

Y ahora me ilumina la Amada. Sus verdes Ojos ríen. Sus dientecitos ríen y de mis labios manan palabras de Ternura.

Y mi brazo rodea el rítmico talle. Ella charla de cosas Absurdas e Importantes; me habla de sus hermanas, de una Garita enferma, de nimiedades, del Taller.

Gentes... Colores... Risas...

Hay algo de Alcahuetesco en la Noche. La Noche es cómplice. La Noche es buena. En los excelsos reverberos hay milagros palpitantes de Luz. Escalamos la larga cuesta hasta la Cervecería.

La Cervecería es un edificio vulgar y Magnífico. En la calle, al pie de sus fogosos ventanales, ruedan bruñidas Placas amarillas. Entramos. Extáticos Surtidores que son verdes palmeras vierten Frescura.

Gentes... Colores... Risas...

Una orquesta Ramplona exuda un Aquelarre de notas. Los músicos de frac y rígida pechera parecen Dibujos malos a Pluma. Pero los rostros congestionados y rojos son apopléjicos.

** Los textos que siguen (Desde «Paréntesis pasional» a «Nota sobre el Ulises en español») nos han sido facilitados por el poeta y editor sevillano Abelardo Linares, y pertenecen a su valiosa colección hemerográfica.*

** Aparecido en la Revista* Grecia, *n.º XXXVIII, año III. Sevilla, 20 de enero de 1920.*

Con su galería turbia de vidrios, esta Cervecería no es más que el ebrio Barco de los Locos con rumbo a Orión y Aldebarán, y que, empujado por el cósmico oleaje, ha encallado en este promontorio alto que, chorreante, se desmorona hasta el Ródano.

Vastas y azules Humaredas bailan en los cigarros y en las pipas. Los estudiantes charlan y ríen y comen con voracidades famélicas de camposanto y algunos que están Ebrios pretenden abrazar a las camareras. La Cervecería es de un alto Mirador. A mis pies vibran la Ciudad y las Montañas y el Río de Plata que Siete puentes cicatrizan.

Las cafeteras vierten Insomnio en las tazas boquiabiertas y cándidas. ¿Qué Alcohol incendiará tu Alma, oh mi Amada? Pídeme lo que quieras, pues estoy rico; tengo tres Escudos sonoros en el bolsillo.

¡Vino, vino fulgente como el reír del Sol, rojo como las Crenchas rojas que enguirnaldan tu cabeza inviolada!

Música... Risotadas...

El vino ya ha llegado; la Botella lacrada yace entre Témpanos de Hielo en un gran Cubo de Plata con dos Argollas que muerden dos testas rudas de Leones.

Y cantan roja Luz las Copas.

—A la tienne!

En nuestras venas ríe triunfante el Vino. Una marchita vendedora ofrece flores. Otra botella. Y yo bebo en la Copa de la Amada. Y ella en la mía. ¡Cuán bello! ¡Cuán pueril!

(¿Qué me importa la metafísica ni el mundo? ¿Qué me importa el mohín desdeñoso de los críticos? Sólo tú existes. Dicha de mi alma victoriosa).

Un reloj vierte la Media Noche Sagrada. Contorsiones violentas de los Músicos; un violinista se degüella rítmicamente. Acordes múltiples.

La oscuridad nos brinda su Frescura. Salimos. Afuera, un gran Perro negro aúlla a la Luna de Marfil. Divino Grial inasequible. Ficha eternamente apostada en los tapetes verdes del cielo.

Descendemos la cuesta, y atravesando el Puente veo que la Noche siembra de Estrellas el Río. Amada, yo sembraré mil Besos sobre tu cuerpo.

¡Cuán sumisas y quietas, cuán sonoras y quedas están las calles! Diríase que se han arrodillado todas las casas. Todo parece azul. Diríase que la noche se ha arrodillado sobre las calles azules.

Bésame. Bésame... Ya las dudas han muerto. Ya las penas han muerto y contigo a mi lado me siento fuerte como un Dios. Yo soy un Dios. Yo puedo crear la Vida.

El borroso zaguán. La escalera indecisa. Luego, la Alcoba. La Alcoba es íntima y discreta. Hay profundos espejos y Alcatifas de Persia y hondos Divanes y un amplio Lecho sumiso.

La vida es un gran Himno de Goce.

Mi alma deslumbrada de tinieblas vibra como una Cuerda de Guitarra al contemplar la Amada. Mañana ya seremos extraños el uno para el otro, pero ahora yo vivo sólo para ti, para el Jardín claro y excelso que es tu cuerpo nimbado de Ternura.



Hemos de soñar juntos mientras susurre esta frondosa noche hasta el instante en que se llene de cenizas la alcoba y nos quebrante el yugo de un día nuevo y los faroles se ahorquen en las esquinas... Tu Frente surge en la media-luz como una aurora. Tu frente es el espejo esmerilado que atesora el marfil de todos los novilunios. Tu frente es la bandera de marfil que ondeará levemente, diciendo tu rendición y mi victoria.

¡Oh, Amada, nuestros Besos incendiarán la Noche! (Oh sica adámica).

Y deja abierta la Ventana, pues quiero invitar al Universo a mis Bodas; quiero que el Aire, el Mar, las Aguas y los Árboles, gocen de tus carnes astrales, gocen el febril breve Festín de tu belleza y de mi fuerza.

★

Ahora mi paladar es rojo yugo que unce la llama roja de tu lengua... La oscuridad se llena de auroras.

★

Ahora tu cuerpo, deliciosamente, como una estrella, tiembla en mis brazos...

★

Ya todas las tinieblas se han dormido.

Al margen de la moderna estética*

A Isaac del Vando-Villar

Para el hombre, y más aún para el adolescente, sobre cuyas espaldas descansa todo lo que posee el orbe de arrogante y de audaz, un nuevo poema, una novela nueva pueden ser una Atlántida, una íntima y estupenda aventura.

Mas la potencia de admirar que hay en nosotros es limitada y, agotados los primeros hallazgos, la ley de lasitud nos impone una concepción rígida del arte, hecha de normas inflexibles entre las cuales queremos aprisionar todas las emociones y toda la belleza que han sentido o sentirán jamás los otros hombres. Para la crítica existen-

* Grecia, *n.º XXXIX, año III. Sevilla, 31 de enero de 1920.*

te, estas normas son hoy la limpidez y la armonía. En todos los países donde han surgido las modernas tendencias, en Bohemia, en Francia, en Alemania y en España, la crítica las ha sacrificado sobre la vieja cruz de claridad y de euritmia. No han advertido en la labor ultraísta más que los barroquismos de la forma, sin inquietarse del espíritu, del nuevo ángulo de visión que la subraya.

Este ángulo de visión es diametralmente diferente del suyo. Por eso, toda advertencia cauta, toda burla, todo mohín de desdén basados en los viejos idearios no muestran más que una total incomprensión del verdadero espíritu del ultra.

Intentaré una exégesis. Es posible que muchos ultraístas hállense desacordes conmigo, por tratarse de un arte que traduce impresiones, esencialmente individuales, que abandona la grey y busca al individuo. Las palabras que siguen quieren únicamente ser la expresión de una actitud ante el ultra. No aspiran a un valor objetivo.

El cristianismo y aún el paganismo se basaron sobre una concepción de la vida esencialmente estática. Por eso, mientras las almas fueron cristianas o paganas, el arte pudo buscar la euritmia, la arquitectura, lenta y segura. Hoy triunfa la concepción dinámica del kosmos que proclamara Spencer y miramos la vida, no ya como algo terminado, sino como un proteico devenir. Como una rauda carnavalesca teoría hecha de sufrimientos y de goces. Como un febril frondoso rojo aquelarre ante el blanco terror de las estrellas... El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en la literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace, en cada segundo.

Verdad que hemos llegado tarde también... Miles de otros artistas han pulsado las cuerdas del vivir. Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fenecidos siglos han elevado espesos bardales. Se nos ha querido imponer la obsesión de un eterno y mustio universo, de ramaje agobiado bajo las grises telarañas y larvas de pretéritos símbolos. Y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con ojos nuevos. Por eso olvidamos la fastuosa fantasmagoría mitológica, que en toda hembra lúbrica quiere visualizar una faunesa, y ante las formidables selvas del mar, inevitablemente nos sugiere, con lívida sonrisa encubridora, la visión lamentable de Afrodita surgiendo de un Mediterráneo de añil ante un coro de obligados tritones...

La miel de la añoranza no nos deleita y quisiéramos ver todas las cosas en una primicial floración. Y al errar por esta única noche deslumbrada, cuyos dioses magníficos son los augustos reverberos de luces áureas, semejantes a genios salomónicos, prisioneros en copas de cristal, quisiéramos sentir que todo en ella es nuevo y que esa luna que surge tras un azul edificio no es la circular eterna palestra sobre la cual los muertos han hecho tantos ejercicios de retórica, sino una luna nueva, virginal y auroralmente nueva.

Aún lo trivial como esas vívidas naranjas, auroras que en fervorosas, lujuriosas



piras, incendian los claustrales mercados, es también único, como única es estremante noche deslumbrada, atónita de azul, como una gran montaña con surtidores de astros y selvas claras de constelaciones...

★

El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él su apoteosis.

Tal vez esta verdad no sea absoluta, pero, por un instante al menos, es sorprendente ver en las tendencias novísimas algo así como el divino crepúsculo, como la última roja floración, como el canto de cisne de la retórica...

La llama*

Bajo la larga urna del cielo —ante los mástiles de invierno que se alzan sobre las aguas sin ruido— y las luces verdes del puerto que en amplia inmóvil procesión, anilladas de rojo en la penumbra lo ciñen, —una llama torva ondula en el aire pardo y pesado a ras de la tierra— en el derrumbamiento de las cosas visibles, en la angustiosa espera de la tormenta cercana...

La llama roja salta y chisporrotea. —Yo paso junto a la llama; yo escucho lo que quiere proclamar su lengua de fuego—, yo doy palabras y voz a lo que susurra esa llama.

Yo, latente bajo todas las máscaras, —nunca apagada y eternamente acechando—, hermana de la abierta herida de luz en el desnudo flanco del aire —hermana de lares y piras—, hermana de astros que arden en los jardines colgantes cuya serenidad enorme yo envidio, —desterrada de las selvas del sol hace abismos de siglos— encarno la grande fatiga, la sed de no ser de todo cuanto en esta tierra poluta vibra, y sufriendo vive.

Te siento y paso. —Sigo a lo largo de la tarde lenta— y medito el significado de tu roja palabra —y veo que en verdad eres símbolo— de nosotros que inevitablemente sufrimos —uncidos al gris yugo del día— o al enjoyado yugo de la noche y ansiamos como tú la alta serenidad y el desdén claro de la felina noche...

Espoleados —deseando deslumbrarnos y perdernos en los pasionales festines— en la crucifixión de cuerpos tremantes— (y pienso —que tal vez no es otra cosa la vida— que el ascua de una hoguera muerta hace siglos —que el último eco de una voz fenecida—

* Grecia, *n.º XLI, año III. Sevilla, 29 de febrero de 1920.*

que arrojó el azar a esta tierra algo lejano a este orden de cosas del espacio y del tiempo). —Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo— que en girones desgarran los grises vientos.

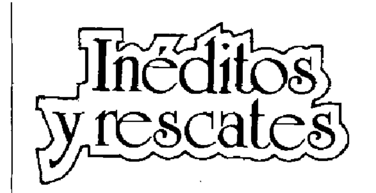
La metáfora*

No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.

Explicar, por ejemplo, el dolor en términos de histología, de sacudimiento del sistema nervioso, de caries..., equivale a escamotear lo explicado. Claro que esta nomenclatura puede ofrecer una utilidad practicista, semejante al alivio intelectual que proporciona en una operación algebraica el hecho de rotular las cantidades *x, y* ó *z*. Pero es absurdo creer que estas claves puedan cambiar o esclarecer en modo alguno las cosas que rotulan. La luz —la sensación lumínica, verbigracia— es algo definitivamente demarcable de las vibraciones en que la traduce la óptica. Estas vibraciones no constituyen la realidad de la luz. ¿Cómo creer, además, que una cosa pueda ser la realidad de otra, o que haya sensaciones trastocables —definitivamente— en otras sensaciones?

Así, cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como un gato que anda por los tejados. En ambos casos se tiende un nexo desde la luna (síntesis de percepciones visuales) hacia otra cosa: en el primero, hacia una serie de relaciones espaciales; en el segundo, hacia un conjunto de sensaciones evocadoras de sigilo, untuosidad y jesuitismo... Ahora bien; ninguno de estos mitos, ni el mito geometral que identifica la luna con un sólido, ni el mito físico que identifica este sólido con un acervo de átomos fragmentables a su vez en electricidad, ni el mito lírico, se presentan como simples reemplazos del trozo de realidad que demudan. Antes son —como todas las explicaciones y todos los nexos causales— subrayaduras de aspectos parcialísimos del sujeto que tratan hechos nuevos que se añaden al mundo. Considerada así, la metáfora asume el carácter religioso y demiúrgico que tuvo en sus principios, y el creacionismo —al menos en teoría— se justifica plenamente. Definamos, pues, la metáfora como una identificación voluntaria de dos o más

* Cosmópolis, *XI, 1921.*



conceptos distintos, con la finalidad de emociones, y estudiemos algunas de sus formas.

Las distinciones gramaticales entre comparación y tropo, distinciones determinadas por el empleo o la ausencia de la palabra *como*, no deben detenernos.

★

Empecemos considerando una notable idiosincrasia de nuestras facultades.

Nuestra memoria es, principalmente, visual y secundariamente auditiva. De la serie de estados que eslabonan lo que denominamos conciencia, sólo perduran los que son traducibles en términos de visualidad o de audición. Así, mientras un pormenor ocular sin importancia intrínseca alguna —el dibujo de las baldosas de un patio o el desfile de libros en una estantería, por ejemplo —puede entretejerse a nuestra vida interior y persistir indefinidamente, la feroz estrujadura del dolor físico se borra apenas ha pasado y sólo es recordable en abstracciones de agresividad, angustia, etc., o en símbolos concretos de punzada, de dolor macizo o de dolor puntiagudo... Ni lo muscular ni lo olfatorio ni lo gustable hallan cabida en el recuerdo, y el pasado se reduce, pues, a un montón de visiones barajadas y a una pluralidad de voces. Entre éstas tienen más persistencia las primeras, y si queremos retrotraernos a los momentos iniciales de nuestra infancia, constataremos que únicamente recuperamos unos cuantos recuerdos de índole visual...

Nombrar un substantivo cualquiera equivale a sugerir su contexto visual, y hasta en palabras de subrayadísima intención auditoria como *violín-tambor-vihuela*, la idea de su aspecto precede siempre a la de su sonido y se opera casi instantáneamente.

De ahí que la metáfora que se limita a aprovechar un paralelismo de formas existente entre dos visibilidades sea la más sencilla y la más fácil. A priori esperaríamos hallar numerosos ejemplos de este tipo de imagen en los poemas primitivos, pero no es así, y el examen de una obra como la versión inglesa del *Shi-King* de Confucio, donde se encuentran compiladas las más arcaicas canciones del Imperio Central de 600 o 700 años antes de nuestra era, nos convence de lo contrario. En la poesía castellana, recién Góngora sistematiza la explotación de las coincidencias formales en líneas como el verso crisográfico: *En campos de zafiro pace estrellas*, o cuando afirma: *Los arados peinan los agros.* Martingala que alcanzó luego su más plenaria reducción al absurdo en el axiomático *Lunario Sentimental* de nuestro Tagore, Lugones, y de la cual también se burló Heine cuando dijo que la noche era una capa renegrida de armiño con pintitas doradas. Justificándose después con la admisión de que, sin duda, el peletero a quien se le ocurrió el desatino de teñir de negro el armiño era un demente.

Quizá de menos fijación efectiva, pero mucho más audaces, son las metáforas conseguidas mediante la traducción de percepciones acústicas en percepciones oculares, y viceversa. Los ejemplos son múltiples.



Ya alrededor de 1620, Quevedo habló de *negras voces* y apostrofó al jilguero: *voz pintada.* En 1734, realizando una idea parecida, el padre Castel inventó un clavicordio de los colores, destinado a hacer visible el sonido y a interpretarlo en términos cromáticos. ¡Notable caso del entrometimiento en la especialidad de una ideación que, en sus albores, fue casi un juego de palabras! Carlyle, describiendo una ovación, comparó las voces de los hombres con una gran montaña roja, y rindiéndose a la necesidad de redondear su frase, añadió que las voces femeniles ondeaban en torno como una niebla azulenca. Saint-Pol-Roux, guiado por la similitud entre las palabras *coq* y *coquelicot,* y sugestionado sin duda por el color de la cresta, dijo que el canto del gallo era una amapola sonora. René Ghil, amplificando ciertas celebérrimas declaraciones de Rimbaud sobre el color de las vocales, intentó crear una estética cimentada en la visualización de los sonidos. Escuchad las siguientes procesionales cláusulas de su *Traité du Verbe: Constatant les souverainetés les Harpes sont blanches; et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phosphorescence pour surmener les paroxysmes; en la plénitude des Ovations les cuivres sont rouges, les Flûtes, jaunes, qui modulent l'ingénu s'etonnant de la lueur des lèvres; et, sourdeur de la Terre et des Chairs, synthèse simplement des seuls simples, les Orgues toutes noires plangorent...*

Esto fue escrito el 86. Once años antes, ya el profesor austriaco Bruhl había estudiado la ligazón de sonidos y de colores. El 83, Francis Galton investigó también el fenómeno, y una encuesta bastante extensa, realizada por él, reveló cierta influencia hereditaria en las maneras de visualizar los sonidos. En cambio, tratándose de individuos no vinculados, se halló que las diferencias eran enormes. Así, Rimbaud veía las vocales de la siguiente manera: *A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde.* Una persona citada por Galton las veía: *A azul, E blanca, I negra, O blanquecina, U parda;* otra, a su vez, *A blanca, E bermeja, I amarilla, O negra y transparente, U violácea...*[1]. La verdad es, como apuntan Nordau y Suárez de Mendoza, que la audición colorativa es consecuenia de asociaciones casuales y carece de universalidad...

De índole más estrictamente literaria son las metáforas que trasladan las sensaciones oculares al terreno auditivo. No derivan, como las anteriores, de idiosincrasias psíquicas, y antes son el resultado de una libre volición del poeta que de una asociación brumosa. (No empleo la frase *asociación subconciente,* por la razón de que no creo en la subconciencia, que conceptúo como una hipótesis provisoria —e indubitablemente efímera— de la psicología).

Nobilísimo ejemplo del orden de metáfora que nombro es el trazado en los dos versos primeros del *Sendero Innumerable* que compuso Ramón Pérez de Ayala:

Y por la noche un libro y una boca de miel.
De miel, y que las rosas de corazón riente
canten todo a lo largo de las sendas del huerto.
Y la boca y las rosas yazgan sobre tu frente
cuando hayas terminado tu labor y estés muerto.

[1] *Galton:* Inquiries into Human Faculty and its Development. *Everyman's Library, págs. 109-110.*



Paralelamente, Walt Whitman en su ciclo lírico *Cálamus* celebra un árbol, que sin un compañero ni un amante junto a él pasó todos sus días diciendo hojas felices... (Los ultraístas hemos forjado muchas imágenes de técnica semejante. Escuchad a Jacobo Sureda: *Era la rebelión de una mañana —y cantaba la luz como un clarín.* Y estos versos por Adriano del Valle: *Al alba la bahía parecía/un do re mi fa sol que se extinguía.* Y este de mi poema *Pueblo: La luna nueva es una vocecita en la tarde).*

Allende las metáforas que se limitan a barajar los datos sensoriales y a equivocar su trabazón causal existen muchas otras de mecanismo más complejo, pero no menos discernible. Por ejemplo: las imágenes creadas mediante la materialización de conceptos que pertenecen al Tiempo. Recordemos, para ilustrar esta categoría, las palabras de Kamaralzaman en las *Mil y una noches,* al ensalzar a su novia: *Cuando su cabellera está dispuesta en tres obscuras trenzas, me parece mirar tres noches juntas.* Y las del brioso Johannes R. Becher, al consumar su himnario *Derrumbamiento y Triunfo* (Berlín-Hyperionverlag 1914): *Una última noche, angosta como un lecho, leñosa, rectangular y húmeda...*

De excepcional eficacia son también las imágenes obtenidas transmutando las percepciones estáticas en percepciones dinámicas: tropo que es en el fondo una inversión del anterior, ya que en aquél el tiempo se cristaliza en el espacio, y en éste el espacio se desborda en el tiempo. Ejemplificaremos tal caso con una acelerada imagen de Guillermo de Torre:

> Los arcoiris
> saltan hípicamente el desierto

y otra de Maurice Claude: *Los rieles aserran interminables asfaltos.*

¿Y la adjetivación antitética? El hecho de que existe basta para probar el carácter provisional y tanteador que asume nuestro lenguaje frente a la realidad. Si sus momentos fueran enteramente encasillables en símbolos orales, a cada estado correspondería un rótulo, y únicamente uno. Fórmulas como *altanera humildad, universalmente solo,* y aquella línea decisiva de Shakespeare, sobre la *obscuridad que ven los ciegos*[2] serían incapaces de suscitar en nosotros idea de comprensión alguna. En álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen a la conciencia una sensación mixta; pero no menos verdadera que las demás. Según las teorizaciones de Abel[3] sobre el comienzo del lenguaje, el mismo sonido originariamente abarcaba los términos contrarios de un concepto, ambos cuales se presentaban simultáneamente al espíritu, de acuerdo con la ley de asociación. En una etapa ulterior estos sonidos fueron perdiendo su valor ambilátero y resbalaron hacia uno u otro de sus dos polos antagónicos, hasta reducirse a una acepción privativa.

Creo que en árabe aún perduran muchos vocablos que traducen a la vez dos cosas opuestas. Sin ir tan lejos, recordaré el sentido anfibológico de la voz española *huésped* y el modismo *un pedazo de hombre,* empleado para designar todo un hombre, un

2 «Looking on darkness which the blind do see» (Sonnets 27).

3 Cit. Max Nordau «Degeneración» (3-V).

espécimen de humanidad vigoroso. En inglés, asimismo, nos encontramos con los verbos *to cleave* [hender o adherir] y *to ravel* [desenredar o enmarañar].

Pero es inútil proseguir esta labor clasificatoria comparable a dibujar sobre papel cuadriculado. He analizado ya bastantes metáforas para hacer posible, y hasta casi segura, la suposición de que en su gran mayoría cada una de ellas es referible a una fórmula general, de la cual pueden inferirse, a su vez, pluralizados ejemplos, tan bellos como el primitivo, y que no serán, en modo alguno, plagios. ¿Y las metáforas excepcionales, las que se hallan al margen de la intelectualización?..., me diréis. Esas constituyen el corazón, el verdadero milagro de la milenaria gesta verbal, y son poquísimas. En ellas se nos escurre el nudo enlazador de ambos términos, y, sin embargo, ejercen mayor fuerza efectiva que las imágenes verificables sensorialmente o ilustradoras de una receta. Arquetipo de esas metáforas únicas puede ser el encerrado en la siguiente estrofa quevedesca, inmortalizadora de la muerte de don Pedro Girón, virrey y capitán general de las Dos Sicilias:

> Su tumba son de Flandes las campañas
> Y su epitafio la sangrienta luna.

Y ésta de Pedro Garfias:

> El mar es una estrella.
> La estrella es de mil puntas.

En frases como las anteriores, la realidad objetiva —esa objetividad supuesta que Berkeley negó y Kant envió al destierro polar de un nóumeno inservible, reacio a cualquier adjetivación y ubicuamente ajeno— se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad. Realidad tan asentada y brillante, que desplaza la inicial impresión que la engendró, y completamente distinta de la que miente un poema confesional, autobiográfico, el cual sólo vive cuando lo referimos a una etapa —a veces momentánea— en la existencia de su autor, y cuando esta etapa puede paralelarse con otra de nuestra propia vida.

Crítica es la anterior que enderezo en contra del aguachirlismo rimado que practican aquí en mi tierra, la Argentina, los lamentables «sencillistas», y en pro del creacionismo y de la tendencia jubilosamente barroca que encarna Ramón Gómez de la Serna.

En apuntaciones sucesivas pienso ahondar ambos temas, y mostrar cómo últimamente en ciertas proezas líricas de Gerardo Diego y otros ultraístas vemos realizadas íntegramente las intenciones huidobrianas contenidas, a su vez, en los postulados del cubismo literario, y cómo la prosapia de la obra de Ramón es ilustre y engarza su raíz trisecular en las visiones de Quevedo.



El cielo azul, es cielo y es azul*

El paisaje se agolpa en la ventana. Veo un desperezarse de médanos, desmadejados y lacios, el mar que bajo el cielo de un azul cobarde se aprieta al horizonte, los empinados cerros arenosos abiertos con amplitud de abrazo en ciernes, y en el trecho que vase humillando hasta formar la playa, alguna casa de cinc arrinconada por las leguas y sitiada por muchedumbres de sol.

Esto y alguna de esas renegridas pirámides que se alzan sobre los pozos de petróleo, integran el desesperado paisaje que me rodea, y que conocen harto bien todos los moradores de este rincón del Chubut.

Su fijación escrita —donde la costumbre de la literatura ha impuesto un par de imágenes— agota varios renglones, que copian sin embargo una percepción única, abarcable en un vistazo brevísimo.

Intentamos ahora verterla a las diversas lenguas metafísicas y ver de qué manera los filósofos explican este fenómeno escueto: la percepción de una cosa, indagación que aboca en seguida al problema del conocimiento y puede guiarnos, sin embélicos técnicos ni jerihabla virtual, a lo más extrañable de nuestro asunto.

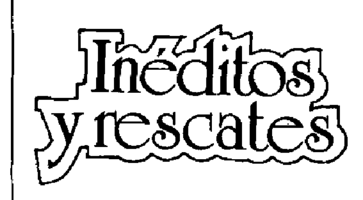
Palpemos ante todo la explicación adocenada y corriente del hombre que nunca se asomó a la metafísica. Este empieza por negar que exista el problema, luego duda de nuestra seriedad al interrogarle, y tras de haber rondado algún tiempo por estos ineludibles arrabales de la iniciación filosófica nos declara que antes que yo lo mirase, el paisaje estaba enclavado allí, lo mismo que ahora. Entonces nosotros, amartillando una consabida dialéctica, le señalamos que el paisaje es un conjunto visual sujeto a cambios innumerables según la luz, la hora, la distancia, la actitud del espectador y otras distintas condiciones. ¿Cuál de tantos paisajes, le preguntamos, es valedero? El hombre intenta demarcar una frontera entre el paisaje real y los caprichos que acarrean la perspectiva y el clima, y se va empantanando en las palabras, hasta callarse, atascado por el imprevisto carácter díscolo y traicionero que asumen.

Y ahí podemos dejarlo, en aprendizaje de Kant, inventando añejas respuestas y deteniéndose en encrucijadas vetustas siempre un tanto aturdido de su encontronazo con la metafísica, hoy muy esperanzado en el desquite final y avecinándose mañana a la incredulidad más plenaria. Oigamos a los materialistas ahora. Estos aseguran que lo que huelo, escucho, miro, palpo, gusto y estrujo, no tiene realidad, y que lo único que merece ser dignificado con denominación tan honrosa es la energía o los átomos o las combinaciones moleculares; cosas que en sí no son verificables sensualmente. Empero, para imaginármelas de algún modo y redimirlas de su condición de nadería y de mera palabra amplificada, debo concederles visibilidad, tamaño y otras singularidades aparenciales; es decir, debo asemejarlas enteramente a esos conjuntos de per-

* Cosmópolis, *año IV, n.º 44, tomo XI. Madrid, agosto MCMXXII.*


Aquí estamos con
muchos besos y abrazos
Georgy y
Norah
Montevideo - 26-1/907


With equal love for
January 26/907
Montevideo



cepciones, para cuya explicación han sido inventadas, y cuya realidad total niegan los materialistas. Aberración es ésta que, de escucharla por vez primera, nos azoraría.

El materialismo, en suma, no explica nada, y el concepto de dos universos paralelos y coexistentes, uno esencial, continuo, colectivo, y el otro fenomenal, intermitente, psicológico, es antes una complicación que una ayuda. Si lo aceptamos, nos encaran dos problemas en lugar de uno. El hecho de que las ciencias físicas hayan menester electrones, magnetismo y moléculas, no implica que éstos vivan una existencia independiente: negación que arrímase un tanto al concepto instrumental de la verdad que defienden los pragmatistas y que según veremos luego, tampoco es absolutamente justo...

La distinción arbitraria, en fin, que el materialismo establece entre unas cualidades y otras afirmando que lo espacial es objetivo, pero que los sonidos y los colores sólo son subjetivos, no pasa de ser una incomprensión vergonzante y un silabeo filosófico que no logran redimir algunas pobres corazonadas y vislumbres de la visión metafísica.

Escuchemos al idealismo entonces. Schopenhauer, el meditador que con más feliz perspicacia y más plausibles abundancias de ingenios ha promulgado esta doctrina, quiere dilucidar el mundo mediante las dos claves de la representación y la voluntad. Esto puede aclararse de la siguiente manera.

Antes de Schopenhauer, toda especulación ontológica había hecho del espíritu o de la materia su punto de partida. Unos rebajaban el espíritu a ser derivación de la materia y consecuencia de sus transformaciones; otros, en sentido inverso, declaraban que la materia es una hechura del espíritu, rotulado. Yo por Fichte y Demiurgo o Dios por los teólogos. Schopenhauer descartó ambas hipótesis, asentando la imposibilidad de un sujeto sin objeto y viceversa, lo cual es enunciable en términos de nuestro ejemplo, diciendo que el paisaje no puede existir sin alguien que se aperciba de él, ni yo sin que algo ocupe el campo de mi conciencia. El mundo, es, pues *representación* y no hay una ligadura causal entre la objetividad y el sujeto.

Pero además es *voluntad*, ya que cada uno de nosotros siente que a la briosa pleamar y envión continuo de las cosas externas podemos oponer nuestra volición. Nuestro cuerpo es una máquina para registrar percepciones; mas es también una herramienta que las transforma como quiere. Esta fuerza cuya existencia atestiguamos todos es la que llama *voluntad* Schopenhauer: fuerza que duerme en las rocas, despierta en las plantas y es consciente en el hombre...

¿Qué otras aclaraciones de la vida queréis que repasemos? Hay la que dijo Pitágoras, el cual quiso asentar el mundo sobre principios guarismales; hay la que dijo Platón, quien afirma que si al mirar los médanos puedo apercibir su declive y su tonalidad amarilleja es porque en otro ciclo vital he conocido las ideas puras de lo Amarillo y de lo Oblicuo, que estos arenales copian ahora —respuesta que se limita a trasladar el problema a inabordables lejanías—; hay la que susurra la Kábala y paladearon los teósofos alejandrinos, según la cual somos emanaciones de Dios y nuestra inquietud es anhelo entrañable de volver a la patria divinal; hay la de Kant, que apuntala las apariencias sensuales sobre una inagarrable cosa en sí; hay la de Valentino,



quien dictaminó que los comenzadores del mundo fueron el mar y el silencio. Esas y muchas otras, cuya omisión casual o voluntaria corregirá el lector, lidian y se desmienten.

Empero tantas divergencias tienen un centro común: la configurada práctica de referir un fenómeno a otros, y remachar a la existencia un eje que, según las idiosincrasias de escuelas, denomínase Dios, Representación o Energía.

Los que han subrayado esa universal endeblez hánse obstinado en ver en ella una mera bravata del idioma, una salpicadura entrometida del río del lenguaje, que traspasa con olas arboladas la jurisdicción de su lecho. Esto es erróneo. La culpa no es achacable al lenguaje ni son las antedichas claves iguales al sésamo, al abracalar y demás talismánicos conjuros de la superstición antigua. Los últimos no significan nada y las primeras, aunque parcamente, algo dicen. La culpa está en la indagación, que no en la respuesta.

Recordemos que Lichtenberg llamó al hombre *das rastlose Ursachentier*, la infatigable bestia causal. ¿Y si el principio de causalidad fuera un mito, y cada estado de conciencia —percepción, recuerdo o idea— no recelase nada, no tuviese escondrijos ni raigambres con los demás ni honda significación, y fuese únicamente lo que parece ser en absoluta y confidencial entereza?

A primera vista, esa conjetura se nos antoja imposible. Sin embargo, una fácil meditación nos convencerá de su validez y hasta de su certidumbre axiomática.

Elegid la clave filosófica que os parezca más eficaz y aplicadla al enlace de percepciones oculares que dan principio a esta encuesta. Lejos de iluminarlas o de confundirse con ellas, veréis que se mantiene incólume, aislada. Será un suceso más en vuestra conciencia, como podría serlo una intención o un sonido. No alterará en un punto la verdad de lo que antes fue o meditamos; será sencillamente otra realidad, abarcadora del momentáneo presente, pero inhábil para modificar los otros presentes que, apiñados por una sola palabra, llama pasado el actual. Estos permanecerán ajenos e inaccesibles a toda trabazón niveladora. El horror de la pesadilla que nos maltrata en la noche no aménguase en un ápice por la comprobación que al despertar hacemos de su «falsía».

Alguien acaso me echará en cara que ese argumento es una petición de principio, facilitada por una identificación arbitraria de los sucesos y las noticias que de ellos llegan a nosotros. Pero la verdad es que no podemos salir de nuestra conciencia, que todo acontece en ella como en un teatro único, que hasta hoy nada hemos experimentado fuera de sus confines, y que, por consiguiente, es una impensable y vana porfía esa de presuponer existencias allende sus linderos. Lo cual pueda quizá enunciarse así: no hay en la vida continuidades algunas. Ni el tiempo es un torrente donde se bañan todos los fenómenos, ni es el yo un tronco que ciñen con intorsión pertinaz las sensaciones e ideas. Un placer, por ejemplo, es un placer, y definirlo como la resultancia de una ecuación cuyos términos son el mundo externo y la estructura fisiológica del individuo, es una pedantería incomprensible y prolija. El cielo azul, es cielo y es azul, contrariamente a lo que vacilaba Argensola.



Mejor dicho: todo está y nada es.

Una afirmación última. El lenguaje, esa categoría militar y metodizada, no es lo más apto para trujamán de la no causalidad y la soltura. De ahí que si os detenéis en las palabras de mi argumento y buscáis la manera de irles dando la vuelta y desmentirlas, acertaréis acaso, alcanzando con ello un divertido ajedrecismo verbal y un breve esparcimiento del espíritu al confirmar que vuestra dialéctica de hombre leyente es superior a la mía de hombre que escribe. Pero si rebasando las triquiñuelas orales procuráis ahondar la sustancia de lo que asevero, sentiréis cómo la vida maciza se resquebraja y desparrama. Vuestro Yo consumará su jubiloso y definitivo suicidio; las más opuestas opiniones nunca se darán el mentís; la Eternidad, arrugada, cabrá en la corta racha de lo actual; se quebrantarán las formidables sombras teológicas, y el espacio infinito caducará con su exorbitancia de estrellas.

Comodoro Rivadavia, 1992

Herrera y Reissig*

La lírica de Herrera y Reissig es la subidora vereda que va del gongorismo al conceptismo: es la escritura que comienza en el encanto singular de las voces para recabar finalmente una clarísima dicción. De igual manera que en la cosmogonía mazdeísta se oponen belicosos el mal y el bien, fueron armipotentes en su yo la realidad poética y el simulacro de esa realidad. Fue un posible forastero de la literatura, pero al fin entró a saco en ella.

Le sojuzgó el error que desanima tantos versos de su época: el de confiarlo todo a la connotación de las palabras, al ambiente que esparcen, al estilo de la vida que ellas premisan. Esa falacia es bien merecedora de que la escudriñemos. Su preferencia busca lo lucido de la objetividad, las cosas cuya virtud está en la forma o en la riqueza de recordación que estimulan. Es manifiesto que la palabra aquí sabe resplandecer; es innegable que en el solo dictado de voces como cisterna, patio, alcarraza, parecen ya ir incluidas la generosidad de tiempo, la compostura varonil y el anhelo de fresco y de quietud que informan el ambiente moro. El error del poeta (y de los simbolistas que se lo aconsejaron) estuvo en creer que las palabras ya prestigiosas constituyen de por sí el hecho lírico. Son un atajo y nada más. El tiempo las cancela y la que antes brilló como una herida hoy se oscurece taciturna como una cicatriz.

* Inicial, Revista de la Nueva Generación. *Año I, n.º 6. Buenos Aires, septiembre 1924. Reproducido en* La Cruz del Sur, *abril de 1930 (número de homenaje a Herrera y Reissig).*

A ese empeño visual juntó una terca voluntad de aislamiento, un prejuicio de personalizarse. Remozó las imágenes; vedó a sus labios la dicción de la belleza antigua; puso crujientes pesadeces de oro en el mundo. Buscó en el verso preeminencia pictórica; hizo del soneto una escena para la apasionada dialogación de dos carnes. Significativa de esa época es la secuencia de poesías que intituló *Los Parques Abandonados,* escrita en los alrededores del novecientos. Traslado un soneto de su iniciación:

Fundióse el día en mortecinos lampos
Y el mar y la cantera y las aristas
Del monte, se cuajaron de amatistas,
De carbunclos y raros crisolampos.

Nevó la luna y un billón de ampos
Alucinó las caprichosas vistas,
y embargaba tus ojos idealistas
el divino silencio de los campos.

Como un exótico abanico de oro,
Cerró la tarde en el pinar sonoro!...
Sobre tus senos, a mi abrazo impuro,

Ajáronse tus blondas y tus cintas,
Y erró a lo lejos un rumor obscuro
De carros, por el lado de las quintas!

Este poema suscita en mí varias anotaciones. Inicialmente, quiero confesar la regalada irrealidad del comienzo. Es evidente que la entereza del primer cuarteto no hace sino parafrasear una imagen que iguala el resplandor de los paisajes en el atardecer al duradero resplandor de las joyas. Individualizar las piedras, deteniendo lo que es morado en amatistas, lo encarnado en carbunclos y lo áureo en crisolampos, es un prolijo elaborar que nada justifica. (Concedo a crisolampo la significación etimológica de brillo de oro. El epíteto *raros* es una indecidora cuña). En lo de *nevó la luna* ya se recaba una eficaz incantación poética; pero enseguida viene ese *billón,* tan fácilmente reemplazando a millar, y esos dos balbucientes adjetivos y ese silencio que se introduce en los ojos. Después, en vívida secuencia, el abanico es una reiterada salpicadura de lujo, la frase *abrazo impuro* es promisora de la realidad y los dos admirables versos últimos rediment el poema. Con el incidente que narran, entra en escena el tiempo, una intrínseca luz subleva el mármol de las líneas y la vehemencia de lo transitorio dramatiza el conjunto.

Esta gradual intensidad y escalonada precisión del soneto —ya tan vecina de nosotros que su numerosa ausencia en los clásicos nos zahiere como una decepción— es asimismo significativa del arte actual. No la practicó el siglo de oro cuyo conjetural anhelo fáustico vinculábase aún a las tutelas apolíneas de la ataraxia y la ecuanimidad. (Los versos más ilustres de Quevedo no están situados casi nunca en el remate de la última estrofa. Su intensidad no es subidora; quiere ser lisa y fiel. Apartando algunos sonetos de una evidente configuración escolástica, realizaremos que tal vez



los únicos desmentidores de esta igualdad son el soneto LXXXI de la segunda musa y el XXXI de los enderezados a Lisi en el libro que canta bajo la invocación a Erato). Ganoso de una más quieta y remansada hermosura, el propio Herrera varió la forma de sus composiciones. Puso su voz en la montaña, acalló su eviterna confesión de amante en el crepúsculo y enseñoreó las arduas amplitudes del verso alejandrino. Hizo poemas en que todas las líneas sobresalen, como las de un alto relieve. Por los manejos de una sagaz alquimia y de una lenta transustanciación de su genio, pasó del adjetivo inordenado al iluminador, de la asombrosa imagen a la imagen puntual. En ese entonces —he aludido a la fecha en que *Los Extasis de la Montaña* se hicieron— su docta perfección pudo mentir alguna vez leve facilidad. No de otra suerte el lidiador mata con sencillez. Fue siempre muy generoso de metáforas, dándoles tanta preeminencia que varios hoy lo quieren trasladar a precursor del creacionismo. No es esa su mejor ejecutoria y en el concepto intrínseco de precursor hay algo de inmaduro y desgarrado, que mal le puede convenir. Herrera y Reissig es el hombre que cumple largamente su diseño, no el que indica bosquejos invirtuosos que otros definirán después. Está todo él en sí, con aseidad, nunca en función de forasteras valías. No es el Moisés merodeador que vislumbra la tierra de promisión y sólo alcanza de ella el racimo de uvas que atravesado en un madero los exploradores le traen y la certeza de que la pisarán sus hijos; es el Josué que entre el apartamiento de las aguas cruza a pie, enjuto, la corriente y pisa la ribera deleitosa y celebra la pascua en tierra deseada y duerme en ella como en mujer sumisa a su querer. No es primavera balbuciente su verso. Lo anterior, claro es, mira a *Los Extasis de la Montaña,* que están situados por entero en la lírica. Luego, su estro andariego tornó a solicitarle y prefirió esquivarse en caprichos a recabar dos veces una misma hermosura.

He de añadir un par de observaciones que harán más pensativa mi alabanza y de algún provecho al leyente. La inicial es atañadera a un peculiar linaje de metáforas que Herrera y Reissig frecuentó. Quiero hablar de esas frases traslaticias que para esclarecer los sucesos del mundo aparencial los traducen en hechos psicológicos. Ya Goethe y Hölderlin nos pueden suministrar algún ejemplo de esa figura. En castellano, ninguno es tan ilustremente hermoso como el incluido en este dístico del uruguayo:

Y palomas violetas salen como recuerdos
De las viejas paredes arrugadas y oscuras.

Mi observación final atañe a la exactitud de la métrica y a la estudiosa uniformidad de sus temas: gentiles y católicos, pero invariadamente realizándose en el mismo escenario montañés. Esta uniformidad que muchos culparán de pobrería y que sólo mi pluma sabrá calificar de acierto, incluye para los avisadores una resplandeciente didascalia. Entendió Herrera que la lírica no es pertinaz repetición ni desapacible extrañeza; que en su ordenanza como en la de cualquier otro rito es impertinente el asombro y que la más difícil maestría consiste en hermanar lo privado y lo público, lo que mi corazón quiere confiar y la evidencia que la plaza no ignora. Supo templar



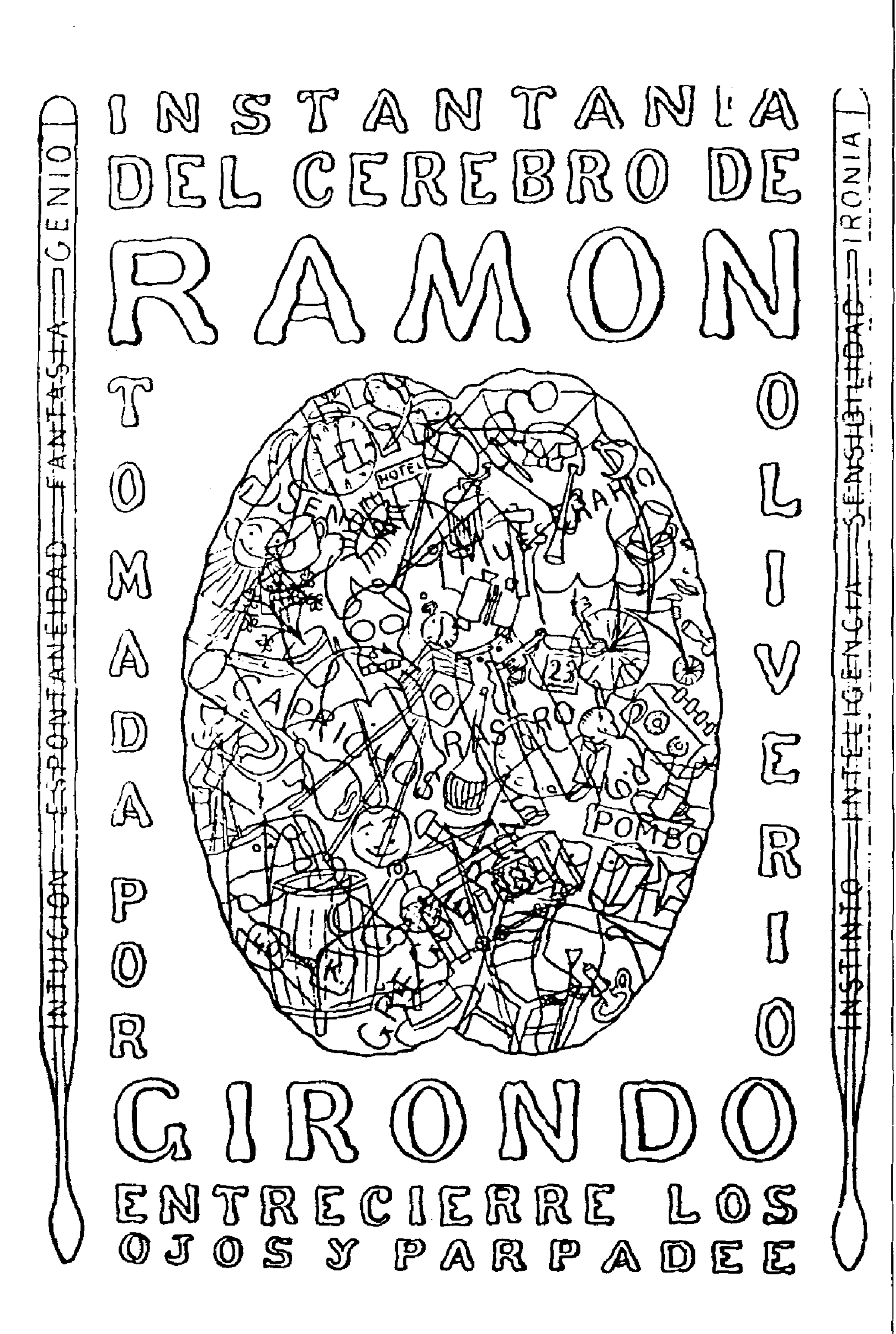
la novedad, ungiendo lo áspero de toda innovación con la ternura de palabras dóciles y ritmo consabido. Lo antiguo, en él, pareció airoso y lo inaudito se juzgó por eterno. A veces dijo lo que ya muchos pronunciaron; pero le movió el no mentir y el intercalar después verdad suya. Lo bienhablado de su forma rogó con eficacia por lo inusual de sus ideas.

Este concepto abarcador que no desdeña recorrer muchas veces los caminos triviales y que permite la hermanía de la visión de todos y del hallazgo novelero, alcanza innumerable atestación en la segura dualidad de la vida. El arcano de tu alma, es la publicidad de cualquier alma. Intensamente palpa el individuo aquellos sentires que se entrañaron con la especie: el miedo ruin, la amotinada y torpe salacidad, la esperanza lozana, el desamor de sitios inhabitados y estériles, la sorpresa implacable y pensativa que suscita la idea de un morir, la reverencia de las límpidas noches. Ellas encarnan la sustancia del arte, que no es sino recordación. El grato anunciamiento que hacen duradero los mármoles, que cimbran las guitarras y que las estrofas persuaden, es pasadizo que nos devuelve a nosotros, a semejanza de un espejo.

Ramón y «Pombo»*

¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás o la aristada rosa de los vientos que infatigablemente urge sus dardos a toda lejanía. Quiero manifestar por ello la convicción de entereza, la abarrotada plenitud que la informa: plenitud tanto más difícil cuanto que la obra de Ramón es una serie de puntuales atisbos, esto es, de oro nativo, no de metal amartillado en láminas por la tesonera retórica. Ramón ha inventariado al mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso de poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo. Tal plenitud no está en la concordia ni en simplificaciones de síntesis y se avecina más al cosmorama o al atlas que a una visión total del vivir como la rebuscada por los teólogos y los levantadores de sistemas. Ese su omnívoro entusiasmo es singular en nuestro tiempo y doy por falsa la opinión de quienes le hallan semejanza con Max Jacob o con Renard, gente de travesura desultoria, más atareada con su ingenio y sus preparativos de asombro que con la heroica urgencia de aferrar la vida huidiza. Sólo el Renacimiento puede ofrecernos lances de ambición literaria equiparables al de Ramón. ¿Son menos codiciosas acaso que la escritura

* Martín Fierro, *números 12 y 13. Buenos Aires, 20 de noviembre de 1924.*



Instantánea del cerebro de Ramón Gómez de la Serna, por Oliverio Girondo, publicado en *Martín Fierro*

de éste las enumeraciones millonarias que hay en *La Celestina* y en Rabelais y en Johnson y en «The Anatomy of Melancholy» de Robert Burton?

Para el mayor de los 3 grandes Ramones, las cosas no son pasadizos que conducen a Dios. Se encariña con ellas, las acaricia y las requiebra, pero la satisfacción que le dan es suelta y sin prejuicio de unidad. En esa independencia de su querer estriba la esencial distinción que lo separa de Walt Whitman. También en Whitman vemos todo el vivir, también en Whitman alentó milagrosa gratitud por lo macizas y palpables y de colores tan variados que son las cosas. Pero la gratitud de Walt se satisfizo con la enumeración de los objetos cuyo hacinamiento es el mundo y la del español ha escrito comentarios reidores y apasionados a la individuación de cada objeto. Bien asegurado en la vida, Ramón ha puesto la cachazuda vehemencia de su terco mirar en cada brizna de la realidad que lo abarca. A veces camina leguas en su hondura y vuelve de ella como de otro país. ¡Qué videncia final la de su espíritu para atisbar el lago de sangre que encierra el fondo de las plazas de toros y son su obsceno corazón!

La Sagrada Cripta de Pombo es el más reciente volumen de la verídica Enciclopedia o Libro de todas las cosas y de otras muchas más que Ramón va escribiendo. Es una intensa atestiguación del Café y de la numerosa humanidad que a la vera de las mesitas de mármol se oye vivir. Vistos ya para siempre por Ramón están en esas páginas preclaras Diego Rivera, Ortega y Gasset, Gutiérrez Solana, Julio Antonio, Alberto Guillén, todos con decisión de estatua o más aún de noble tela, pero sin la menor tiesura y descuidados e insolentes de vida. (También hay galerías de papel en sus páginas hechas de filas de retratos de pasaporte y he visto en ellas un ya perdido J.L.B. lleno de reticencias y cavilaciones posibles y un inequívoco Oliverio Girondo con sus facciones barajadas y su desenvainado mirar).

De las seiscientas páginas de este libro en sazón ninguna está pensada en blanco y en ninguna cabe un bostezo.

Para el advenimiento de Ramón*

De cierto genovés (que para congraciarse con Paco Luis, nació a medias en la Coruña) dicen que descubrió el Continente. Se ha exagerado mucho la cosa. Carriego descubrió los conventillos, Bartolomé Galíndez el Rosedal, yo las esquinas de Palermo con instalación de puesta de sol, Lanuza cualquier pájaro. De Luis María Jordán se afirma que es el inventor de la siesta. La entereza de América, sin embargo, está por descubrir y el descubridor ya es Ramón y el doce de octubre de veras caerá este año en agosto...

* Martín Fierro, *n.º 19. Buenos Aires, 18 de julio de 1925.*



Lo sabremos todo por él. Por él sabremos la querencia del Ángel que en los instantes más perdidos del alba atorra por el corso de Cabildo y se roba las serpentinas para los venideros arcoiris. Por él sabremos que Santos Vega no ha muerto, pero que está tan lejos, tan hundido en la incansabilidad de la pampa, que el rumor de su guitarreo llega a nosotros disfrazado de brisa y pone ansiosas y carnales las noches. Por él sabremos que ese resplandor en las tardes no es la puesta del sol, sino las crenchas rojas de Nora Lange, que vive en el oeste. Por él sabremos el influjo del organito en el acriollamiento y en el canto de los gorriones gringos. Por él sabremos que la gran Cruz del Sur no es otra cosa que un velorio pobre, de barrio. (El te dirá el milagro que habrá visto tu novia para tener los ojos tan lindos). Por él sabremos el renegrido secreto que ha emboscado en su barba renegrida Horacio Quiroga. Por él sabremos de qué aburridero, de qué aula, de qué verso de Rojas sale ese tedio que recarga los domingos urbanos. Por él sabremos que volverá a la presidencia Irigoyen, pues tiene la complicidad de los hombres, sino también de las cosas de Buenos Aires: de los zaguanes, de las verjas, de las camas donde se engendra, del patio. Todo eso y mucho más ha de revelarnos Ramón, el hombre de los ojos radiográficos y tiránicos, sólo asemejables a los que tuvo ese otro debelador de esta América: don Juan Manuel de Rosas.

Guillermo de Torre: Literaturas europeas de vanguardia*

La erudición apasionada, las tesoneras aventuras y las calaveradas inocentes de la averiguación erudita, parecen condecir más y mejor con hombres graves, cincuentones, bien asentados al amor de la gloria, que con la mocedad urgente y variable, atrabancada de esperanzas chambonas y buscadora de martingalas del éxito. Si un señor serio, si un gran terrateniente del tiempo (del tiempo casi eternidá y despejado que ojalá nos toque al final) fuese el feliz culpable de este infinito libro de Torre, yo ensalzaría su empeñosa labor, bien justificadora sin duda de años enteros de taciturna pesquisa. Si considero que los de Guillermo de Torre no rebasan los veinticinco, he de ensalzarlo forzosamente dos veces y con azoramiento duplicado. Tres literaturas de Europa examinadas con prolija vehemencia, inquisiciones sobre la adjetivación, las imágenes, el entorpecimiento de la rima y otras tecniquerías, figuraciones de Rimbaud, Apollinaire, Góngora, Herrera y Reissig y Whitman, vistazos al cinematógrafo,

* Martín Fierro, *n.º 20. Buenos Aires, 5 de agosto de 1925.*

a los embarcaderos y a cuanto «ismo» Dios creó: he aquí algunas de las cosas que están acaudaladas en esta díscola Guía Kraft de las letras. Y es un muchacho como nosotros su autor: un muchacho claro y alegre que en mi recuerdo siempre está rodeado del aire azul de la mañana en Castilla y que además de tropos y versos y otros «lenocinia verborum» sabe de asuntos que yo no alcanzaré jamás: de la elección de una corbata, del tennis... Libro tan honesto, tan grande, tan sin chirluras de erudición y opinión, es casi milagroso en pluma tan joven. Sé que soy un desagradecido al ponerle tachas, pero algunas quiero encontrarle, por no parecer hosco frente a las cuatrocientas páginas tan conversadoras y firmes que nos manda Guillermo.

Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese ademán molesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, «ergo», valemos más que ustedes... A lo cual cabe replicar: ¿Y cuando viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes? También podemos truncarle con su propio argumento y señalarle que esa primacía del viernes sobre el jueves, del hoy sobre el ayer, ya es achaque del jueves, quiero decir del siglo pasado. No Spengler, sino Spencer, es pensador del despuesismo de Torre.

Ya se me cansó la discordia y anoto, en son de toda paz, una observación que su lectura afianzó en mí: La influencia irrecusable que los norteamericanos han ejercido y ejercen en la literatura europea. Claro es el nombre de Laforgue y el de Browning y el lejano de Góngora, pero algo provinciano hay en ellos, muy de un solo país, muy de una fecha carcelaria, frente a nombres amplísimos como Walt Whitman y Emerson y hasta Edgar Allan Poe.

Hoy nos llega el turno a nosotros, los americanos del Sur, los de la sorna y la serena incredulidá. En el mil ochocientos (casi jugando y como quien no quiere la cosa) compusimos el Fausto y el Martín Fierro y el Prometeo & Cía. y encima alguna otra zoncera como Rubén y el tango y el misteriólogo Irigoyen. Ya verá el compañero Torre los libros que le mandaremos para desquitarnos del suyo, tan gustosísimo y sagaz. Sé de dos héroes novelescos que son de antemano inmortales: el *Don Segundo Sombra* de Ricardo (toda la Pampa en un varón) y el *Reciénvenido* de Macedonio: toda Buenos Aires hecha alegría.



Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés*

Ralean desoladoramente los libros de poesía escritos con alguna decencia de alma y en donde al autor le oímos la voz: la suya, no la de su festejado vecino. Casi todos los escritores son unos canallas bastante perfectos en cuanto se les acerca un tintero, pues empiezan ofreciéndonos su desbordada y no solicitada amistad y se arrepienten en seguida y nos mezquinan esa presentación total de su yo, que de ellos esperábamos. En cambio, se disfrazan de estoicos, de castellanos viejos, de gauchos, de compadrones de trastienda, de rusos, de obreros y hasta de mujerengos. Así, por contraste, he querido decir mi primer elogio del libro de Ildefonso Pereda Valdés: su autor es un caballero, no un simulador de emociones; una presencia de hombre verídica, no una antología de morisquetas o un prontuario de embustes. A Pereda Valdés lo vemos clarito en sus páginas: lo vemos por las calles azules (azules de tanto cielo) de su Montevideo natal y frente a la visión (y audición y olfacción) del mar, en Malvín, en un paisaje estirado, hecho de lomas y de puesta de sol. Vemos también su seriedad joven, sus enviones de entusiasmo, su calmosa incredulidad criolla, su propósito de emparejar lo tradicional con la novedad. Su técnica es muy mil novecientos veintipico y hasta me parece escuchar colazos del creacionismo en alguna, los negros que invoca, esa guitarra que dice la elegía de la estrofa; sus temas son tradicionales. Esa guitarra de los candombes del ochenta que plañe la ausencia de los tambores, las masacallas y las marimbas, ¿no es una cosa patética y tradicional, de raíces viejas en el tiempo?

Quiero hablar de las composiciones que más me gustan. *Canto de Federico y Nicolás*, se titula la que con mayor urgencia quiero manifestar al lector: es la poesía de la amistad de tres poetas que dividen el universo en tres partes iguales, como buenos hermanos:

Ildefonso: el mar.
Federico: la tierra.
El cielo: Nicolás.

Esa conciencia de que la poesía empieza en cada poeta, ese grandor sin fondo que cada uno de los tres contrayentes promete rellenar de belleza, esa triple conjuración benévola de la esperanza y de la amistad, ese respeto tácito de cada uno por las jurisdicciones casi infinitas de los otros, me parecen conmovedores. Esa es poesía de veras, autobiográfica, señaladora de tres destinos hermanos en un momento hermoso, en intención o en realización de hermosura.

* Martín Fierro, *n.º 24. Buenos Aires, 17 de octubre de 1925.*



Me gusta la *Canción de las Rocas* con su correlación voluntaria entre las despiadadas, malvadas y casi enconadas imágenes que la eslabonan y sus versos duros y ciegos:

El escultor que trabajó la piedra
y sin forma y sin ritmo la dejó,
llorará, cincelador de estrellas,
su terrible crueldad.

Nada hay más desolador
que una roca solitaria en el camino,
y la canción que no tiene sonidos
es la canción de la dura piedra.

También *Campo*, también *Destrucción*, también *Alegría y Verdad*, también *La Guitarra*... Hay un par de imágenes en las últimas, que no se me olvidarán. Dice una:

¡Lo mismo que Jesucristo,
la vidala se va en sangre!

Todos hemos hablado alguna vez de la música que se desangra; pero ésta es la perfección de esa trasteada imagen de todos, su plenitud. La otra es esta corporificación, por triplicada imagen, de la felicidad:

¡Quiero ser un niño alegre
que va a caballo en un río!

El *Canto a la Luna Nutritiva* es una letanía hermosa, una simulación de glotonería astronómica que recuerda al lobo tragalunas de la mitología germánica. Es una broma emocionada que realza el milagro chico (y nada lugonero, por cierto) de no ser un centón de Laforgue y Obes. (Es sabido que los treinta y tres orientales son el conde de Lautréamont y Julio Laforgue).

Mi felicitación total a Pereda Valdés.

Días como flechas*

Indudablemente, mi prosa de conversador taciturno, mi prosa desganada de enviones cortos no es apta para festejar este libro y me hará cumplir zurdamente con Marechal, con mi entusiasmo y con la gratitud que debemos a esa mucha belleza escrita y comunicada. Alguna vez poseí una prosa más conmemorativa, más de aniversario y de júbilo; pero una noche fui en peregrinación a mi patria chica, y (solemne sobre los campitos de la calle Darwin) invoqué los manes de Carrieguito y de don

* Martín Fierro, *n.º 36. Buenos Aires, 12 de diciembre de 1926.*



Juan Manuel y arrojé a los harapos de agua criolla del Maldonado mi latinidad. Sentí ruido de fierros viejos. Morí por la patria; ignoro si he pasado a vida mejor.

Este libro añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en el recuerdo, los inventa: es tan inventivo como los amaneceres y los ocasos. Es agrandador del mundo ¡qué oficio incómodo! No en balde he situado ese adjetivo: la comodidad (anhelo de la inapetencia y de la sueñera) es el ideal de esta hora penúltima: las mujeres padecen cabelleras mutiladas, porque es más cómodo, sin pensar que lo más cómodo es estar muerto y que las calaveras practican la suprema calvicie. La misma poética se ha rebajado a sistema de inhibiciones: no rimar, no aludir a colores, no ser mitológico, no ser porteño, no contar nunca nada, no alzar la voz. ¡Muerta seas, comodidad, aproximación de la muerte, discípula del no-ser y del caos! Este libro de Marechal (digo) no existe solamente por lo que deja de ser, por sus abstinencias y ausencias; existe en sí, con su tanta espacialidad, su clima, su luz.

Es un repertorio de dichas. Destinos nobles se cumplen en tierras imaginarias que los igualan en firmeza y en intensidad y en donde el milagro es una costumbre. Sus palabras han alcanzado la más alta categoría: la del elogio. Han ascendido a felicitaciones. Su decir tarde es decir frescura, su decir casa es decir hospitalidad, su decir árbol es decir buena voluntad de dar sombra.

Sentencias que nos obsequian mundos hermosos, tierra imaginada que puede volvérsenos patria y que recordaremos después —en la plataforma de un tranvía cuando anochece, en las hendijitas de una tarea— como si hubiésemos andado sus campos, tierra que merecerá nostalgias y dudas: esa es la labor originalísima de Marechal. Sin el menor asomo de mundología, quiero elogiarlo. Mis versos son un quedarme para siempre en Buenos Aires; los suyos son un continuado partir. Mis conceptos de la técnica literaria, mis preconceptos, son antagónicos a los practicados por él; la belleza infatigable de su poesía es el único argumento válido que le reconozco. Y ese —claro está— basta y sobra.

Días como Flechas son el veinticinco de mayo más espontáneo de nuestra poesía: libro embanderado y fiestero, libro cuya grandilocuencia es cómplice de la felicidad, nunca del temor. ¡Muerto seas, predicador que blandes el tamaño del mundo para achicarnos: Andrade-Calderón-Víctor Hugo!

Leopoldo: Alegría que en toda una mañana no cabe, cabe en un renglón de los que escribiste.



Nota bibliográfica al *Júbilo y Miedo* de Ipuche*

Al gaucho siempre lo imaginamos con pampa (círculo mágico de nuestra superstición, tierra de tamaño de cielo, aureola acostada) alrededor suyo, y sin embargo los que primero campearon por nuestras letras fueron gauchos isleños, habitadores de un paraje tupido. He mentado a Ramón Contreras y al Chano, los primeros paisanos que conversaron inmortalmente. Los historió el peluquero, guerrero de la Independencia y empleado público Bartolomé Hidalgo, y después, a despecho del payador federalote Luis Pérez y del coronel Hilario Ascasubi, la pampa se los tragó, los desapareció. Ahora, en el *Júbilo y Miedo* de Ipuche, vuelven a salir gauchos isleños, gauchos remansados y chúcaros que entreveran las cuerdas decidoras de la guitarra bajo una noche retacona, apaisada, casi ratona, hecha de ramazón, de luciérnagas, de pastito.

Hay cosas felicísimas en su libro. Por ejemplo Las islas del Olimar, por ejemplo El ombú, por ejemplo La guitarra, por ejemplo El guitarrero correntino, por ejemplo cualquier renglón. Ipuche es una voz bien criolla que recalca las primacías criollas, sacramentándolas: la hombría de bien, la amistad conversada, la hospitalidad. Ahora que el criollismo rural (con la salvedad grandiosa del *Don Segundo*) se ha estancado en el aburrido y aburridor elogio de los moreiras de trastienda y el criollismo orillero en quejumbre de borrachines y caftens, es hermoso dar con un libro en que la honestidad y la criolledad sepan convivir.

Quizá la mejor composición para alcanzar de lleno su intimidad valiosa, la más ancha evidencia de hermosura que hay en sus páginas, es La isla del matrero, dramatización o episodio de Las islas del Olimar. Su entraña es este lugar común de todas las literaturas: la tremenda cercanía de la muerte; su argumento es este otro lugar común del gauchismo: el duelo del matrero y del tigre. Yo creo de veras en el lugar común para examinar a los escritores; creo sólo en él. Escritor que nunca nos habla de la pasión, del misterio del tiempo, de la muerte, no es escritor: es hombre que piensa en blanco o siente en blanco o imagina en blanco páginas simuladas y al que nunca le escuchamos la voz. Pedro Leandro Ipuche nos vuelve a contar el sucedido mentadísimo de Facundo Quiroga y del tigre. Su facundo quiroga es un tal Protasio Olivera, matrero bueno; su tigre... ya sabemos que hay un solo tigre eterno en todos los montes. La maravilla está en la realidad que les clava: realidad de alucinación, realidad desesperada y final.

Ojos con ojos se pulsaron de alma, dice, cuando el jaguar y el hombre se miran. Hay ambiente de brujería india en la escena; la noche renegrida los tapia y el gaucho, desde el ramaje en que se ha trepado, sólo le ve los ojos tirantes al tigre:

Martín Fierro, *n.º 33. Buenos Aires, 3 de septiembre de 1926.*



Y lo absoluto de la noche arcana
y la presencia de los ojos sueltos.

En seguida viene la agarrada mortal: el trabucazo con su carga chambona de muerte, la agresión del tigre, el trabuco simplificado en maza y revoleado contra la cabezota chata y manchada, la doble soltura de la muerte de la fiera y del advenimiento del día.

Con alegría casi sollozante
Pica tabaco y lo encrespa en hebrillas
Y alisa con el filo de la daga
La áspera chala. Y dedea el cigarro...

Y sobre los tizones apagados
Estaba el tigre con la frente rota.
Protasio lo movió por una oreja
Y le dobló la piel del lomo flácil
Y la palabra se le alzó, sombría
Y mansa, desde el fondo de la boca:
—¡Qué bordes le via' caer a mi carona!—

Gran libro éste que Ipuche ha cumplido, donde se pelea, donde se reza, donde se remora. Yo hago versos para sentirme más en Buenos Aires, para afianzarme la intimidad recuperada de Buenos Aires; Ipuche hace los suyos para conseguir una recordación esencial de sus pagos viejos, para saberse más de las islas. Ojalá, con los días, vea yo definitivamente mis cosas, juicio finalmente, como él.

Oriental por Julio Silva*

Es costumbre hablar de la viveza criolla, pero ¿y la orondez criolla, la solemnidá de los criollos? La vemos en la historia argentina (viva mi patria, aunque yo perezca y Vivid, Representación), la vemos en la yunta brava del tango, la vemos tomar en serio el raid con vacaciones o raid en camilla de Düggan, la vemos enternecerse con el Exodo impositivo del Pueblo Oriental, hecho a fuerza de rebenqueaduras y de facones, la vemos en este volumen de Julio Silva. Es un libro muy accidentado: de las catorce composiciones que lo enfilan, hay dos muy buenas, ya antológicas, casi demasiado buenas, y las demás...

«Asencio» y «Las exequias de mi abuelo» son las composiciones ilustres. Copio la más breve de las dos:

* *Publicado en la misma revista que el artículo anterior, mismo número.*

Asencio

Eran trescientas lanzas.
Trescientas lanzas para la presunta
revolución. Trescientas esperanzas.
Trescientas cañas con un fierro en la punta.
Para combatir las glorias y las hazañas
de las viejas leyendas castellanas,
trescientos cuchillos y trescientas cañas.
Eran así las lanzas americanas.

Y hacia el azar, buscando el entrevero
en un día quemante de febrero,
partieron en silencio
los trescientos jinetes de Asencio.

De las doce composiciones no ilustres sólo trascribiré un retazo de una que no es ni la mejor ni la peor. Dice así:

Todo el barrio lo admira porque sabe que es guapo,
el mozo orillero y compadrón,
taura macanudo que no se achica nunca
porque cruzado al cinto lleva siempre el facón.

Es decir, que si anda sin cuchillo lo corren. Son puras habladurías: yo lo conozco de memoria a ese compadrito y sé que es valiente. En mil novecientos ocho funcionaba en Palermo, cerca de casa, y estaba de facción en la calle Honduras. Lo conozco de un verso de Carriego que empieza así:

El barrio lo admira. Cultor del coraje...

El tamaño de mi esperanza*

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostalgiosos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los *gringos* de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidá a este país. Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero. Y conste que lo venidero nunca se anima a ser presente del todo sin antes ensayarse y que ese ensayo es la esperanza. ¡Bendita seas, esperanza, memoria del futuro, olorcito de lo por venir, palote de Dios!

* Valoraciones, *n.º 9. La Plata, marzo de 1926.*



¿Qué hemos hecho los argentinos? El arrojamiento de los ingleses de Buenos Aires fue la primera hazaña criolla, tal vez. La Guerra de la Independencia fue del grandor romántico que en esos tiempos convenía, pero es difícil calificarla de empresa popular y fue a cumplirse en la otra punta de América. La Santa Federación fue el *dejarse vivir* porteño hecho norma, fue un genuino organismo criollo que el criollo Urquiza (sin darse mucha cuenta de lo que hacía) mató en Monte Caseros y que no habló con otra voz que la rencorosa y guaranga de las divisas y la voz póstuma del *Martín Fierro* de Hernández. Fue una lindísima voluntá de criollismo, pero no llegó a pensar nada y ese su empacamiento, esa su siesta chúcara de gauchón, es menos perdonable que su Mazorca. Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella. Después, ¿qué otras cosas ha habido aquí? Lucio V. Mansilla, Estanislao del Campo y Eduardo Wilde inventaron más de una página perfecta, y en las postrimerías del siglo la ciudad de Buenos Aires dio con el tango. Mejor dicho, los arrabales, las noches del sábado, las chiruzas, los compadritos que al andar se quebraban, dieron con él. Aún me queda el cuarto de siglo que va del novecientos al novecientos veinticinco y juzgo sinceramente que no deben faltar allí los tres nombres de Evaristo Carriego, de Macedonio Fernández y de Ricardo Güiraldes. Otros nombres dice la fama, pero yo no le creo. Groussac, Lugones, Ingenieros, Enrique Banchs son gente de una época, no de una estirpe. Hacen bien lo que otros hicieron ya y ese criterio escolar de bien o mal hecho es una pura tecniquería que no debe atarearnos aquí donde rastreamos lo elemental, lo genésico. Sin embargo, es verdadera su nombradía y por eso los mencioné.

He llegado al fin de mi examen (de mi pormayorizado y rápido examen) y pienso que el lector estará de acuerdo conmigo si afirmo la esencial pobreza de nuestro hacer. No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico ¡ni un sentidor ni entendedor de la vida! Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, y tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y su oficinismo. En cuanto al general San Martín, ya es un general de neblina para nosotros, con charreteras y entorchados de niebla. Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires, hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ¿ese hombre es Irigoyen? ¿Y entre los muertos? Sobre el lejanísimo Santos Vega se ha escrito mucho, pero es un vano nombre que va paseándose de pluma en pluma sin contenido sustancial, y así para Ascasubi fue un viejito dicharachero y para Rafael Obligado un paisano hecho de nobleza y para Eduardo Gutiérrez un malevo romanticón, un precursor idílico de Moreira. Su leyenda no es tal. No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ese es nuestro baldón.

Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos



Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridad taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra. *Sin embargo, América es un poema ante nuestros ojos; su ancha geografía deslumbra la imaginación y con el tiempo no han de faltarle versos,* escribió Emerson en el cuarenta y cuatro, en sentencia que es como una corazonada de Whitman y que hoy, en Buenos Aires del veinticinco, vuelve a profetizar. Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.

No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de a caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apentencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira). No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo. Es verdad que de enancharle la significación a esa voz —hoy suele equivaler a un mero *gauchismo*— sería tal vez la más ajustada de mi empresa. Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.

Nuestra famosa incredulidad no me desanima. El descreimiento, si es intensivo, también es fe y puede ser manantial de obras. Díganlo Luciano y Swift y Lorenzo Sterne y Jorge Bernardo Shaw. Una incredulidad grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña.

Indagación de la palabra*

La definición que daré de la palabra es —como las otras— verbal, es decir también de palabras, es sotodecir palabrera. Quedamos en que lo determinante de la palabra es su función de unidad representativa y en lo tornadizo y contingente de esa función. Así, el término *inmanencia* es una palabra para los ejercitados en metafísica, pero es una genuina oración para el que sin saberla la escucha y debe desarmarla

* Síntesis, *n.º 3, año I. Buenos Aires, agosto de 1927.*



en *in* y en *manere: dentro quedarse. (Innebleibendes Werk, dentroquedada acción,* tradujo con prolijidad hermosa el maestro Eckhart). Inversamente, casi todas las oraciones no complicadas son oraciones para el solo análisis gramatical, y verdaderas palabras —es decir, unidades representativas— para el que muchas veces las oye. Decir *En un lugar de la Mancha* es casi decir *pueblito, aldehuela* (la connotación hispánica de ésta la hace mejor); decir

> La codicia en las manos de la suerte
> se arroja al mar

es invitar una sola representación; distinta, claro está, según los oyentes, pero una sola al fin.

Hay oraciones que son a manera de radicales y de las que siempre pueden educirse otras con o sin voluntad de innovar, pero de un carácter derivativo tan sin embozo que no serán engaño de nadie. *Séase* la habitualísima frase *luna de plata.* Inútil forcejearle novedad cambiando el sufijo; inútil escribir luna de oro, de ámbar, de piedra, de marfil, de tierra, de arena, de agua, de azufre, de desierto, de caña, de tabaco, de herrumbre. El lector —que ya es un literato, también— siempre sospechará que jugamos a las variantes y sentirá ¡a lo sumo! una antítesis entre la desengañada sufijación de *luna de tierra* o la posiblemente mágica *de agua,* y la consabida. Escribiré otro caso. Es una sentencia de Joubert, citada favorablemente por Matías Arnold *(Critical Essays,* VII). Trata de Bossuet y es así: *Más que un hombre es una naturaleza humana, con la moderación de un santo, la justicia de un obispo, la prudencia de un doctor y el poderío de un gran espíritu.* Aquí Joubert jugó a las variantes no sin descaro; escribió (y acaso pensó) *la moderación de un santo* y acto continuo esa fatalidad que hay en el lenguaje se adueñó de él y eslabonó tres cláusulas más, todas de aire simétrico y todas rellenadas con negligencia. Es como si afirmara... *con la moderación de un santo, el esto de un otro, el qué sé yo de un quién sabe qué y el cualquier cosa de un gran espíritu.* El original no es menos borroso que esta armazón; las entonadas cláusulas de ambos equivalen —no ya a palabras— sino a simulaciones enfáticas de palabras. Si la prosa, con su mínima presencia de ritmo, trae estas servidumbres, ¿cuáles no traerá el verso, que simplona y temerariamente añade otras más a las no maliciadas por él y siempre en acecho?

En lo atañedero a definiciones de la palabra, tan imprecisa es ella que el concepto heterodoxo aquí defendido (palabra = representación) puede caber en la fórmula sancionada: *Llámase palabra la sílaba o conjunto de sílabas que tiene existencia independiente para expresar una idea.* Eso, claro está, siempre que lo determinativo de esos conjuntos no sean los espacios en blanco que hay entre una seudopalabra escrita y las otras. De esa alucinación ortográfica se sigue que, aunque *manchego* es una sola palabra, *de la Mancha* tres.

Hablé de la fatalidad del lenguaje. El hombre, en declive confidencial de recuerdos, cuenta de la novia que tuvo y la exalta así: *Era tan linda que...* y esa conjunción,



esa insignificativa partícula, ya lo está forzando a hiperbolizar, a mentir, a inventar un caso. El escritor dice de unos ojos de niña: *Ojos como...* y juzga necesario alegar un término especial de comparación. Olvida que la poesía está realizada por ese *como*, olvida que el solo acto de comparar (es decir, de suponer difíciles virtudes que sólo por mediación se dejan pensar) ya es lo poético. Escribe, resignado, *ojos como soles*. La lingüística desordena esa frase en dos categorías: semantemas, palabras de representación (ojos, soles) y morfemas, meros engranajes de la sintaxis. *Como*, le parece un morfema, aunque el entero clima emocional de la frase esté determinado por él. *Ojos como soles* le parece una operación del entendimiento, un juicio problemático que relaciona el concepto de ojos con el de sol. Cualquiera sabe intuitivamente que eso está mal. Sabe que no ha de imaginárselo al sol y que la intención es denotar *ojos que ojalá me miraran siempre*, o si no *ojos con cuya dueña quiero estar bien*. Es frase que se va del análisis.

Es cosa servicial un resumen. Dos proposiciones, negativas la una de la otra, han sido postuladas por mí. Una es la no existencia de las categorías gramaticales o partes de la oración y el reemplazarlas por unidades representativas, que pueden ser de una palabra usual o de muchas. (La representación no tiene sintaxis. Que alguien me enseñe a no confundir el vuelo de un pájaro con un pájaro que vuela). Otra es el poderío de la continuidad sintáctica sobre el discurso. Ese poderío es de avergonzar, ya que sabemos que la sintaxis no es nada. La antinomia es honda. El no atinar —el no poder atinar— con la solución, es tragedia general de todo escribir. Yo acepto esa tragedia, esa desviación traicionera de lo que se habla, ese no pensar del todo en cosa ninguna.

Dos intentonas —ambas condenadas a muerte— fueron hechas para salvarnos. Una fue la desesperada de Lulio, que buscó refugio paradójico en el mismo corazón de la contingencia; otra, la de Spinoza. Lulio —dicen que a instigación de Jesús— inventó la sedicente máquina de pensar, que era una suerte de bolillero glorificado, aunque de mecanismo distinto; Spinoza no postuló arriba de ocho definiciones y siete axiomas para allanarnos, *ordine geometrico*, el universo. Como se ve, ni éste con su metafísica geometrizada, ni aquél con su alfabeto traducible en palabras y éstas en oraciones, consiguió eludir el lenguaje. Ambos alimentaron de él sus sistemas. Sólo pueden soslayarlo los ángeles, que conversan por especies inteligibles: es decir, por representaciones directas y sin ministerio alguno verbal.

¿Y nosotros, los nunca ángeles, los verbales, los que

en este bajo, relativo suelo

escribimos, los que sotopensamos que ascender a letras de molde es la máxima realidad de las experiencias? Que la resignación —virtud a que debemos resignarnos— sea con nosotros. Ella será nuestro destino: hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveces, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de mentira y de sombra en nuestro decir. Y confesar (no sin algún iróni-



co desengaño) que la menor imposible clasificación de nuestro lenguaje es la mecánica de *oraciones de activa, de pasiva, de gerundio, impersonales* y las que restan.

La diferencia entre los estilos es la de su costumbre sintáctica. Es evidente que sobre la armazón de una frase pueden hacerse muchas. Ya registré cómo de *luna de plata* salió *luna de arena;* ésta —por la colaboración posible del uso— podría ascender de mera variante a representación autonómica. No de intuiciones originales —hay pocas—, sino de variaciones y casualidades y travesuras, suele alimentarse la lengua. La lengua: es decir humilladoramente el pensar.

No hay que pensar en la ordenación por ideas afines. Son demasiadas las ordenaciones posibles para que alguna de ellas sea única. Todas las ideas son afines o pueden serlo. Los contrarios lógicos pueden ser palabras sinónimas para el arte: su clima, su temperatura emocional suele ser común. De esta no posibilidad de una clasificación psicológica no diré más: es desengaño que la organización (desorganización) alfabética de los diccionarios pone de manifiesto. Fritz Mauthner *(Woerterbuch der Philosophie,* volumen primero, páginas 379-401) los prueba con lindísima sorna.

La eternidad y T.S. Eliot*

Puede afirmarse, con un suficiente margen de error, que la Eternidad fue inventada a los pocos años de la dolencia crónica intestinal que mató a Marco Aurelio y que el lugar de esa vertiginosa invención fue la barranca de Fourvière, que antes se nombró *Forum vetus,* célebre ahora por el funicular y por la basílica. Pese a la autoridad de quien la inventó —el obispo Ireneo—, esa primera Eternidad fue otra cosa que un vano paramento sacerdotal o lujo eclesiástico: fue una resolución y fue un arma. El Verbo es engendrado por el Padre, el Espíritu Santo es producido por el Padre y el Verbo; los gnósticos solían inferir de esas dos innegables operaciones que el Padre era anterior al Verbo, y los dos al Espíritu. Esa inferencia disolvía la Trinidad. Ireneo aclaró que el doble proceso —generación del Hijo por el Padre, emisión del Espíritu por los dos— no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir. La aclaración prevaleció y ahora es dogma. Así fue decretada la eternidad, antes apenas consentida en la sombra de algún difuso texto platónico. La buena conexión y distinción de las Tres hipóstasis del Señor, es un problema inverosímil ahora, y esa futilidad parece contaminar la respuesta; pero

* Poesía, *vol. I, n.º 3, Entr. 2. Buenos Aires, julio de 1933.*

no cabe duda de la grandeza del resultado, siquiera para alimentar la esperanza: *Aeternitas est merum hodie, est inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum.* Lo cierto es que la sucesión es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician toda la variedad del espacio y todos los minutos del tiempo.

T.S. Eliot *(Selected essays,* 1932, páginas 13 a 25), también ha requisado una Eternidad, pero de carácter estético. Estas son sus claras palabras: *El sentido histórico hace escribir a un hombre, no meramente con su generación en la sangre, sino con la conciencia de que toda la literatura europea, y en ella la de su país, tiene un simultáneo existir y forma un orden que es también simultáneo.... La aparición de una obra de arte afecta a cuantas obras de arte la precedieron. El orden ideal es modificado por la introducción de la nueva (de la efectivamente nueva) obra de arte. Ese orden es cabal antes de aparecer la obra nueva; para que ésta no lo destruya, una alteración total es imprescindible, siquiera sea levísima. El pasado es modificado por el presente, el presente es dirigido por el pasado.* Y luego: *El poeta debe sentir que la mente de Europa —la mente de su propia nación: esa mente que uno llega a reconocer como mucho más importante que su mente particular— es una mente que varía y que esa variación es un desarrollo que no pierde nada en su avance, que no jubila a Shakespeare ni a Homero ni a los decoradores murales de la caverna de Altamira.*

La singularidad de esa doctrina es más evidente que su precisión o su empleo. Para no demorarnos en el asombro, conviene recordar los conceptos que intenta conciliar o eludir. Uno es la idea de progreso. Esa idea inestable bien puede corresponder a la realidad, pero el abyecto siglo diecinueve la apadrinó. Somos del siglo veinte, *id est,* ya somos demasiado evolucionados para dar crédito a groses* falacias como la evolución. Quede esa ingenuidad para los varones de los daguerrotipos desvanecidos y de los botines de elástico. Burlas aparte, el indefinido progreso hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo: condición que si linda con lo profético, da en lo insensato y embrionario también. Los historiadores más alemanes pierden la paz ante esas dinastías de la variación, del plagio y del fraude; los franceses reducen la historia de la poesía a las generaciones de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Rimbaud, que engendró a Apollinaire, que engendró a Dadá, que engendró a Breton. España admite con fervor esa cosmogonía, siempre que Góngora sea el iniciador de la serie, el primer Adán.

La hipótesis contraria, la de los clásicos, es mucho más inepta. Bernard Shaw hace notar que San Mateo Evangelista insiste en dos cosas: en el claro linaje de Jesús como hijo de José el carpintero (que era de la casa real de David) y en que Jesús no era hijo de José, sino del Espíritu y de una virgen. Los postulados de la hipótesis clásica no son menos incompatibles. De un lado afirma que la erudición y el fino trabajo son las condiciones del arte; de otro, que las tortugas moralistas de Lafontaine y la novela popular *Don Quijote* y la analfabeta *Odisea* tienen secreta y permanente razón. El público venera esas prescripciones, porque le importa menos la claridad que la aprobación de sus gustos entre los que se cuenta el opinar que no hay como

* *Tal vez, una errata de imprenta, por «grosas» (arcaísmo), «gruesas» o «groseras». (R.)*



el progreso pero que no hay como lo antiguo también. A esa benévola admisión de opiniones confusas debe su favor la teoría. La contradicción es fundamental. El clasicismo quiere ser un canon estético, pero está henchido de eruditas lealtades y de fines vindicatorios. La prioridad le importa mucho más que no* la perfección. Ha producido un monstruo peculiar —la antología histórica— donde se quieren conciliar vanamente el goce literario con la distribución precisa de glorias. Ha bendecido aberraciones como la fábula, que degrada los pájaros del aire y los árboles de la tierra a tristes ornamentos de la moral. Ha fomentado con tesón el anacronismo: la palabra Júpiter en la boca que cree en el Dios hebreo, la palabra Dios en la boca que cree en el generoso Azar. Ha conservado imaginaciones horribles: diosas paridas por la espuma, las seis gargantas y los dieciocho arcos de dientes de Escila, llenos de muerte negra, el perro venenoso de tres caras que cuida los dormitorios de hierro de las Euménides, una ingeniosa vaca de madera que sortea los inconvenientes de la *liaison* de una mujer y un toro, un anciano aquejado de elefantiasis que contrae matrimonio con su madre después de resolver una adivinanza, quimeras y amorcillos y basiliscos y fétidas harpías, un orbe de animales combinados y de obscenidades inútiles. Ha inventado el sentido histórico: recurso invulnerable, que expone la rudeza de la época para cubrir las imperfecciones de Calderón, y que venera en Calderón el más alto genio de esa época feliz, cuyo esplendor apenas imaginamos. No quiero traer más ejemplos: el amor anticuario del clasicismo es tan poderoso que un clasicismo recto, que juzgara según su propio canon y prescindiera de piedades históricas, importaría una novedad superior a cuantas nos remiten desde París, cada tantos inviernos.

Llego a la tesis formulada por Eliot. No es la vindicación o el instrumento de un gusto personal. No se propone recusar el acumulado orden clásico ni promete a sus clientes un talismán que vaticine glorias. No es una idea política, por más que su inventor quiera enardecerla contra las buenas invenciones sintácticas de Carl Sandburg o en pro del inverosímil Rostand. Su corolario —la influencia del presente sobre el pasado— es de una veracidad literal, aunque parece una travesura relativista. Pruebas no faltan. Los contemporáneos ven en el libro una generosa efusión, los descendientes un mundito especial que consta sobre todo de límites. Por obra de Barbusse y de Lawrence, las camas turbulentas de la saga de los Rougon-Macquart son de una reserva ya clásica. En cambio, Góngora, la «extrema izquierda» en el proceso literario español, era esencialmente un artífice algo menos complejo que Pope, que en el proceso literario inglés hace de Boileau.

* *El «no» galicado es tal vez una errata. (R.)*



Nota sobre el *Ulises* en español*

No soy de aquellos que místicamente prejuzgan que toda traducción es inferior al original. Muchas veces he comprobado, o he podido sospechar, lo contrario. Los evidentes *calembours* en que abunda el *Oráculo manual* de Gracián («Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre: lo que éste sigue, el otro persigue») lo hacen muy inferior al *Gracians Handorakel* de Schopenhauer, que, al prescindir de tales juegos, logra disimular el trivial origen fonético de las «ideas» que propone. Hacia 1827, De Quincey tradujo al inglés el *Laocoonte* de Lessing: he confrontado ambos trabajos; el texto inglés es más urbano y más elocuente. Así, también, las prolijas versiones literales de las *Mil y una noches* (Lane, Burton, Mardrus, Littmann) insinúan e imponen la sospecha de que el resumen de Galland es harto superior al texto árabe. No nos asombren tales hechos; presuponer que toda recombinación de elementos es necesariamente inferior a un arreglo previo es presuponer que el borrador 9 es necesariamente inferior al borrador H ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la superstición o al cansancio.

Declarado esto, considero el problema de verter el *Ulises* al español. Salas Subirat juzga que la empresa «no presenta serias dificultades»; yo la juzgo muy ardua, casi imposible. Los más amargos detractores de Joyce (George Sampson: *The concise Cambridge history of English literature*, página 972) admiten su maestría verbal. Quienes rechazan el *Ulises* como novela, lo aceptan, sometidos, como epopeya. El *Ulises*, tal vez, incluye las páginas más caóticas y tediosas que registra la historia, pero también incluye las más perfectas. Lo repito, esa perfección es verbal. El inglés (como el alemán) es un idioma casi monosilábico, apto para la formación de voces compuestas. Joyce fue notoriamente feliz en tales conjunciones. El español (como el italiano, como el francés) consta de inmanejables polisílabos que es difícil unir. Joyce, que había escrito en el *Ulises*: *bridebed, childbed, bed of death, ghastcondled*, tuvo que resignarse a esta nulidad en la versión francesa: *lit nuptial, lit de parturition, lit de mort aux spectrales bougies.*

En esta primera versión hispánica del *Ulises*, Salas Subirat suele fracasar cuando se limita a traducir el sentido. La frase inglesa: *horseness is the whatness of allhorse* es una memorable definición de la tesis platónica, no así la lánguida equivalencia española: *el caballismo es la cualidad de otro caballo*. Otro ejemplo, breve también: *phantasmal mirth, folded away: muskperfumed* es una frase melodiosa y patética: *júbi-*

* Los Anales, *n.º 1, año I. Buenos Aires, enero de 1946.*



los fantasmagóricos momificados: perfumados de almizcle es, quizá, inexistente. *Hombre de inteligencia múltiple* equivale más bien a la nada que a *myriadminded man.* Muy superiores son aquellos pasajes en que el texto español es no menos neológico que el original. Verbigracia, éste, de la página 743: *que no era un árbolcielo, no un antrocielo, no un bestiacielo, no un hombrecielo,* que recta e inventivamente traduce: *that is was not a heaventree, not a heavengrot, not a heavenbeast, not a heavenman.*

A priori, una versión cabal del *Ulises* me parece imposible. El propósito de esta nota no es, por cierto, acusar de incapacidad al señor Salas Subirat, cuyas fatigas juzgo beneméritas, cuyas aficiones comparto; es denunciar la incapacidad para ciertos fines, de todos los idiomas neolatinos y, singularmente, del español. Joyce dilata y reforma el idioma inglés; su traductor tiene el deber de ensayar libertades congéneres.

Jorge Luis Borges



Borges interpretando *El puñal*. Junto a él, el director del film, Alberto Di Zeo

Cuatro dedicatorias de Borges (Colección de Antonio Carrizo)

EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS

a Leopoldo, el de las heroicas imágenes, muy cordialmente — Jorge Luis

a Leopoldo Marechal, que hace versos grandes como países — Jorge Luis Borges.

FERVOR DE BUENOS AIRES

POEMAS

A Adelina, con antigua y nueva e intemporal amistad.

Georgie

Buenos Aires, 1951.

a Ricardo Güiraldes, gran amigo, pampa que canta — Jorge



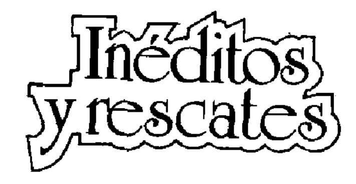
Dos cartas de Borges a Guillermo de Torre

Sábado

¡Querido compañero, salve!: Te lanzo mi más sincera enhorabuena por tu Manifiesto Vertical. Con entusiasmo y grande placer accedo a tu demanda de una prosa exegética del ideario que explayas en tus columnas. Lo escribiré mañana y a mediados de la semana próxima anidará en tus manos. Alomar se halla actualmente aquí. Lo encontré hace unos días: me felicitó por el duelo que sostuve con el director de L'Ignorancia y me dio una bandada de saludos para los compañeros de Madrid. Tal vez dentro de un par de meses me tendréis por allí... Por lo pronto, sigo escribiendo poemas dinámicos y desgarrados a lo largo de las ecuánimes horas. ¿Ya inició Garfias el retorno? Un gran abrazo a Isaac, al «Gran Camarada» como, de conocerlo, lo hubiese llamado signado seguramente Walt Whitman. Con los ventanales de mi corazón abiertos de par en par hacia tu alma.

Jorge Luis Borges

Querido Guillermo: ¡Copiosa y adecuada gratitud por los libros de Londres! Aquí ralean las noticias. No faltan lectores honestamente admirados de la precisión de las crónicas de Morand, que parecen una desdeñosa antología de *bévues*, desde su domador uruguayo que dice ¡Olé!, hasta sus parrillas criollas que expanden diariamente cordero al asador. A Drieu la Rochelle (que es un muchachón tímido, taciturno y casi misteriosamente simpático) lo convidamos con un asado chacaritero de los que inauguró Ramón: achuras, el asado, vino de la Ribera, queso, dulce de membrillo, dos guitarreros entrerrianos, café y un payador. Nuestras reservas digestivas y auditivas creo que lo asombraron. Antenoche vino Drieu a cenar con nosotros: le presenté el



gomero de la Recoleta, que le pareció lo más lindo que había presenciado en Buenos Aires, sin excepción de Raquel Adler o de la prosa de Samuel Glusberg. Hablando de estilística ¿te fijaste en la prosa de lechería que ha deslizado Castelnuovo en el quinto *Sur?* A Bernárdez lo visité: está rechoncho, enfermo, esperanzado, en cama y con barba. Xul y Mastronardi (que anda por Buenos Aires ahora) son las personas que veo con más frecuencia. Si encuentras algún sobreviviente de los días heroicos, algún longevo Garfias o Cubero o Rivas Panadas, lo abrazas cuidadosamente en mi nombre. Repartición de afectos.

Para ti un abrazo de

Georgie

Posdata: Un pensamiento del libro de la señora Monnt y Luro de Crespo: *Le vrai théâtre sera toujours le maître-autel* (más bien el maître d'hôtel) *dans le temple de l'art.*

Estas dos cartas se reproducen por gentileza del propietario de los originales, Antonio Carrizo. La primera puede datarse en Sevilla en 1920, según noticias orales de Borges a Carrizo. Alude al Manifiesto Vertical que acababa de dar a conocer Torre. Se refiere Borges a varios escritores españoles de la época, como al hijo de Gabriel Alomar (inventor del vocablo «futurismo»), Pedro Garfias e Isaac del Vando Villar.

La segunda carta se puede datar en Buenos Aires en 1932, cuando Torre estaba colaborando con Pedro Salinas en la universidad de verano de Santander. Las referencias van a Paul Morand, el escritor viajero francés que dedicó a la Argentina su libro Air indien, *a Pierre Drieu la Rochelle, que visitó la Argentina invitado por su amiga Victoria Ocampo, y a varios escritores argentinos de la época: la poetisa religiosa Adler, Glusberg (que también se firmaba Enrique Espinoza), Elías Castelnuovo (escritor social del grupo Boedo), Xul Solar (escritor y pintor, inventor del neocriollo, un lenguaje hecho de neologismos) y Carlos Mastronardi (poeta entrerriano, muy admirado por Borges por su poemario, posterior a la carta,* Luz de provincia). *Chacaritero alude a alguna casa en el barrio de la Chacarita, donde se celebró un asado en honor de Drieu y con algún discurso de Ramón Gómez de la Serna. La comida en casa de los Borges debió ocurrir en la casa de Avenida Quintana, próxima a los jardines de la Recoleta, donde crece el célebre gomero. Hay también menciones al poeta argentino Francisco Luis Bernárdez, contemporáneo de Borges, y a los compañeros de sus años españoles de vanguaria, Garfias y Rivas Panadas. Achuras son las asaduras. En la posdata, Borges juega con la semejanza entre las expresiones francesas «maître-autel» (altar mayor) y «maître d'hôtel» (maestresala, director de restaurante).* (Redacción)



[La belleza no es un hecho extraordinario...]*

Mi poesía

Parece presuntuoso que yo hable de mi poesía, pero al cabo de los años he llegado a comprender que la belleza no es un hecho extraordinario, que la belleza es común, y que todo hombre puede alcanzarla o, como decía Plinio el Joven, en una frase transcrita por Cervantes, «no hay libro tan malo que no tenga algo bueno», y que a todos nos está permitido alguna vez, por una favorable conjunción de los astros, lograr la belleza, aún a mí, viejo aprendiz de setenta y tres años, que he aprendido a fuerza de errores. Recuerdo que cuando estuve a punto de publicar mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, año de 1923, quise mostrárselo a mi padre, que era un fino poeta, y me dijo: «No, tienes que cometer tus equivocaciones y descubrirlas». Luego yo le di un ejemplar. Nunca me dio su opinión sobre él, pero después de su muerte encontramos este primer ejemplar de aquella primera edición de 300 ejemplares. Lo encontramos casi oculto bajo una maraña de correcciones y de enmiendas, que yo adopté para la segunda edición, que se hizo tantos años después de su muerte. Mi padre nunca me dijo una palabra sobre el libro. Pero comprendí que todas sus correcciones eran justas. El quería que yo me hiciera a fuerza de golpes y no sé si he logrado hacerme, pero sé que he cometido todos los errores literarios posibles, que mi carrera ha sido una serie de equivocaciones. Y ahora querría recordar un momento, acaso imaginario —pero, ¿cómo puedo distinguir lo real de lo imaginario?—, el momento en que la poesía me fue revelada. He inventado varios recuerdos igualmente apócrifos, igualmente auténticos sobre este momento. Puedo pensar en mi padre (me es tan grato referirme a él) recitando unos trozos de Swinburne o de Keats o de Shakespeare, y revelándome, de pronto, que el lenguaje no sólo es un medio de comunicación sino un símbolo, una pasión y una música. Puedo pensar también en un vecino nuestro, en el arrabal de Palermo: Evaristo Carriego, recitando un largo poema hoy más

* *En el año 1973, el poeta Luis Rosales, entonces Director de Actividades Culturales del Instituto de Cultura Hispánica, organizó un ciclo llamado «La literatura hispanoamericana comentada por sus creadores». Intervinieron en ese ciclo (que fue el antecedente de las actuales «Semanas de autor» que ahora se celebran en el Instituto de Cooperación Iberoamericana), entre otros, Juan Carlos Onetti, Manuel Mujica Láinez, Agustín Yáñez, Luis Alberto Sánchez, Arturo Uslar Pietri, Germán Arciniegas, Gilberto Freyre, Héctor Rojas Herazo, Olga Orozco, Enrique Molina, Ernesto Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Germán Belli... Estos autores invitados pronunciaban una o dos conferencias sobre su propia obra ante un público predominantemente joven que comenzaba así su conocimiento personal de buena parte de los grandes*

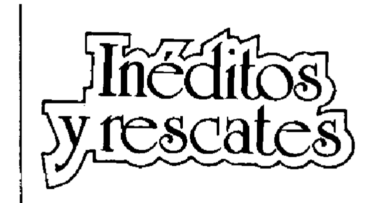
o menos olvidado, «El misionero», de Almafuerte, y yo, oyéndolo. Puedo pensar también en mi abuela, recitando y leyendo la Biblia, que se la sabía de memoria. Cualquiera de esos momentos es posible y hasta probable. Alguno de ellos tiene que ser cierto. Lo que sé es que llegué a sentir, desde una época tan lejana que ya el olvido circunstancial lo olvida, que yo tuve la revelación del arte de la poesía, es decir, del valor mágico de la palabra. Y luego, mucho después, hice ese otro descubrimiento del cual he hablado, el hecho de que la belleza es común y que todos podemos alcanzarla o la habremos alcanzado alguna vez.

Conozco en Buenos Aires a un centenar de poetas mediocres y aún pésimos, muchos muy buenos, y sé que aún los pésimos tienen versos dignos de recordación, de modo que, quizás, haya alguna buena línea en mi obra, y puedo pensar que si yo he escrito, y me da vergüenza confesarlo, cincuenta volúmenes, ha sido realmente para escribir dos o tres páginas, acaso esto es demasiado ambicioso, dos o tres líneas digamos, eso basta y sobra. El tiempo es el mejor antologista.

Y ahora querría recordar una segunda revelación que está vinculada a Madrid. El ambiente de mi casa era un ambiente más bien de conversación familiar, de discusión filosófica y metafísica. Mi padre fue profesor de psicología, y recuerdo que me explicaba las aporías de Zenón de Elea alrededor del tablero de ajedrez. Pero quiero recordar el año, los años 1920 o 1921, mi cronología es vaga. Por entonces yo llegué a Madrid con mi familia y descubrí algo del todo nuevo para mí, a pesar de haber tenido ya algunos diálogos con mis amigos escritores en Ginebra (me es grato recordar a Simón Wislinski, a Mauricio Abramovich y amigos de entonces y de siempre). Llegué a Sevilla, llegué después a Madrid, y descubrí un mundo que no sé si es históricamente exacto, ustedes podrán corregirme, pero creo decir la verdad al decir que descubrí un mundo que parecía dedicado al diálogo literario. Ahora la pasión política, por ejemplo, ha atenuado la pasión literaria, pero entonces, en Madrid, y después en Buenos Aires, podía existir la pasión estética y ésa borraba a las otras. Recuerdo que años después yo fundaría la revista *Proa*. En esa revista estaba Ricardo Güiraldes, conservador como yo lo soy ahora; yo, anarquista spenceriano como lo fui entonces y quizá todavía lo sea. Teníamos otro que era católico, creo que había un teósofo también, pero eso no estorbaba lo más mínimo nuestra amistad porque sentíamos que lo esencial era la literatura. Quiero referirme aquí a un escritor olvidado con injusticia, porque sería absurdo que yo aquí en Madrid no lo recordara, y además le he recordado por tantas ciudades, bajo distinas constelaciones. La palabra «constelaciones» no es un hábito mío, porque parece que al hablar de Rafael Cansinos Asséns es natural hablar de constelaciones, usar ese tipo de palabras. Recuerdo que en la primera página de *El divino fracaso*, él hablaba, ya con cierta nostalgia de hombre entrado en años, de su juventud, cuando dijo: «Yo contaba mis obras futuras por el número de las estrellas». Una espléndida hipérbole. Y la obra de él está llena de esas hipérboles.

Nos reuníamos los sábados en el Café Colonial, «el café de los divanes», lo llamaba

escritores hispanoamericanos. El primer escritor que acudió a esa cita con sus lectores en Madrid fue Jorge Luis Borges. Pronunció dos conferencias en dos tardes sucesivas (24 y 25 de abril de 1973), que fueron, obviamente, memorables. Aquellas dos conferencias, grabadas y posteriormente mecanografiadas, se publican ahora por primera vez. Se ha conservado en la transcripción alguna que otra repetición propia de una improvisación (recordamos la figura concentrada de Borges y recordamos su fluidez verbal prodigiosa) y sólo en algún caso hemos renunciado a algunas palabras cuando una frase no había sido enteramente recogida por la grabación, debido a aquella peculiaridad de Borges de otorgar a veces una intimidad a su discurso que casi llegaba al silencio. Salvo estos leves accidentes, los textos presentes nos llegan directamente desde la opulenta capacidad de improvisación del maestro. (D.)



Cansinos, quizá porque se presentía atraído por todo lo oriental y además él sabía que «diván» es una colección de poemas. Nos reuníamos con Cansinos Asséns los sábados por la noche, no se fijaba la hora, y la reunión concluía bien alto el sol. Hablábamos todo el tiempo de literatura. Todo esto lo ha contado Rafael Cansinos Asséns mucho mejor de lo que yo puedo hacerlo ahora, en este momento en que estoy trabado y emocionado; él estaba emocionado también, pero él era un gran escritor y la emoción era para él un instrumento. Pues bien, en esas reuniones él proponía un tema. Ese tema podía ser la metáfora, podía ser el verso libre, podía ser las ventajas o desventajas de la rima, podían ser los temas en la literatura —él tiene un libro sobre los temas literarios—, podía ser cualquier tema de ésos, y todos teníamos plena libertad para opinar.

Una circunstancia curiosa de ese cenáculo, y me han dicho que no es una circunstancia común, es que él no quería que se hablara mal de otros escritores, salvo de escritores antiguos y muertos, pero no de contemporáneos. En general se prohibían los nombres propios, era una convención tácita. Cansinos se ha referido a todo eso desde el principio de *El divino fracaso.*

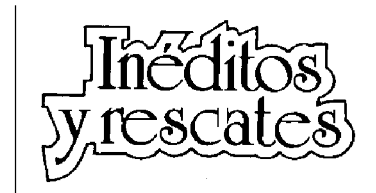
La gente lo ve ahora como el padre del ultraísmo. El ultraísmo fue una de tantas sectas; pensemos en el imaginismo de Pound, en el cubismo, en el futurismo, sobre todo en ese gran movimiento judeo-alemán que fue el expresionismo. Cansinos quería una literatura basada en la metáfora y nos proponía una revolución basada en ese hecho. Eso lo había programado Leopoldo Lugones en el pueblo donde escribió *Lunario sentimental,* basándose en un argumento algo falaz, el hecho de que todas las palabras son metáforas y renovar las metáforas es renovar el lenguaje. Pero Cansinos, al mismo tiempo, ejecutaba una revolución más íntima, una revolución secreta, por así decirlo. Es verdad que él publicó en las revistas *Grecia,* de Sevilla, y *Ultra,* de Madrid, algunos poemas bajo el seudónimo de «Juan Las» (en francés *las* significa cansado) en que él se proponía simplemente reducir la poesía a su elemento esencial: la metáfora, pero al mismo tiempo ejecutaba una revolución distinta en libros como *El divino fracaso,* que están concebidos de un modo musical.

Mi madre me releía estos días pasados *El divino fracaso* y yo sentí entonces que las repeticiones de ese libro son deliberadas, es como si el autor tomara ciertos motivos: las estrellas, la luz de los cristales y del alba en el Café Colonial, la amistad, el fracaso, la vejez que se acerca, la aceptación casi feliz del fracaso, y luego algunas imágenes visuales: la luna, las viñas, y fuera repitiéndolas deliberadamente como notas sobre una composición musical. Él nunca habló de eso, era demasiado importante para que hablara de eso con nosotros, que éramos muchachos y que tratábamos de ser modernos, sin saber que todo hombre es moderno, o sea, que fuera del *Viajero del tiempo,* de Wells, nadie ha logrado vivir el futuro o el pasado, y aún si nos traladáramos al futuro o al pasado, ese futuro y ese pasado serían nuestro presente. Queríamos heroicamente ser contemporáneos, como si no lo fuéramos ya, como si inevitablemente no lo fuéramos.

Aquí quiero recordar a Flaubert. Flaubert escribió *Salambó,* novela tan cartaginesa que, sin duda, lo debería ser también para un cartaginés. Esa novela mereció estima, pero se veía que era una novela francesa escrita a mediados del siglo XIX, con los procedimientos del realismo, etc. Es decir, no debemos tratar de ser contemporáneos, porque fatalmente a veces (estoy pensando en muchas cosas), a veces, tristemente lo somos. No podemos ser otra cosa. Podemos jugar a ser escritores antiguos o escritores futuros, pero esas son ingenuidades, somos escritores de nuestro tiempo. Por eso no creo tampoco en la ficción del escritor comprometido. Creo, sí, que el escritor está comprometido con su obra. Lo demás, las opiniones, todo eso, ¿qué puede interesar ahora? Lo importante es la obra, y voy a volver sobre ese tema al final de esta serie de digresiones.

Cansinos, como Leopoldo Lugones, creía que la metáfora era el elemento esencial de la poesía, y todos lo creíamos también, y pensábamos en la posibilidad de descubrir metáforas nuevas. Ahora me he convencido de que no existe esa posibilidad, y luego me he convencido de otra cosa, que no he escrito aún y que puede ser una novedad, no sé si es importante o no; por ejemplo, cuando un poeta «de cuyo nombre no quiero acordarme», porque no quiero atacar a nadie, dijo: «Un tren puede rezarse como un rosario», acaso fue la primera vez que se comparó un tren con un rosario, pero esa afinidad no tiene ninguna importancia. Como tampoco la tiene cuando dijo que «los ascensores suben como termómetros». Es verdad que los ascensores suben como la columna del mercurio, pero eso puede provocar cierta sorpresa, y la sorpresa es la más efímera de las emociones, contrariamente a lo que dijo el Marino, que él era el poeta y el mar la maravilla, o sea, que el fin del poeta es la maravilla y el asombro. No, el fin no es el asombro, creo más bien en lo que decía Pound: que el deber del poeta es expresar lo que muchos hombres habían pensado pero nadie había expresado de un modo tan cabal. Y quiero recordar también a otro maestro: a Wordsworth cuando dijo: «Estos son en verdad los pensamientos de todos los hombres, en todas las épocas y países; si no están tan cerca como lejos, son nada o casi nada; si no son el enigma y la solución del enigma, son nada o casi nada; este es el pasto que crece, esta la hierba que crece; donde quiera que estén el agua y la tierra, este es el aire común, que baña el planeta». Es decir, que trataba, no de ser original, sino de ser como todos los hombres. Yo creo que el poeta, de algún modo, es eso, es la voz de los hombres, pero no la mera voz de las opiniones, las opiniones cambian y además son superficiales, es la voz de algo más hondo.

Todo esto no es nuevo, ciertamente, todo esto es la antigua idea hebrea del «ruah», del espíritu o la idea platónica de la musa o lo que nuestra mitología, menos hermosa, llama subconsciente o subconsciencia. Pues bien, nosotros comenzamos por buscar metáforas nuevas y ciertamente las hallamos. Hay una frase china, una frase que es una metáfora también, que llama al universo «Los diez mil seres». Desde luego, esto debe referirse a los diez mil arquetipos, porque ciertamente, por ejemplo, hay más de diez mil hormigas en el mundo; o diez mil individuos. Entonces nosotros pen-



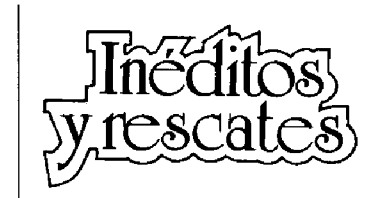
samos que este es un pensamiento común a todos los jóvenes y yo querría precaverles contra ello, desde mi escasa autoridad, pues si existen, por lo menos, diez mil seres en el universo, ¿por qué la metáfora se limita a unir algunos de esos entes? ¿Por qué el agua y el tiempo; por qué las estrellas y los ojos; por qué la vida y el sueño; por qué la muerte y el acto de dormir, de perderse en el sueño; por qué las flores y las mujeres, las mujeres y las flores? ¿Acaso no hay otras afinidades? Yo he llegado a pensar que quizá no haya otras, pero que lo importante es el modo en que se dicen estas afinidades. Hay un epigrama atribuido a Platón en la antología griega, en el cual él dice, dirigiéndose a su amada: «Yo querría ser la noche para mirarte con millares de ojos»; y ello expresa una amorosa ansiedad. Y hay otro verso de Chesterton, en el cual él dice: «Una nube, que es mayor que el mundo, un monstruo hecho de ojos: la noche». Ahí la metáfora es la misma: estrellas y ojos, ojos y estrellas, pero el efecto es totalmente distinto. Al principio tenemos al amante que querría ver a la amada desde todos los puntos, querría ejecutar ese milagro imposible; y en la segunda tenemos la idea de la noche: la noche, esa costumbre tan antigua de los hombres, la noche como una suerte de monstruo, un monstruo hecho de ojos, no *lleno* de ojos, como se lee en el *Apocalipsis*, un monstruo hecho de ojos. Hay algo de pesadilla. Sin embargo, la metáfora es exactamente la misma, aunque nos sirve para diversos fines. Y podemos multiplicar los ejemplos. Podemos decir: «nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir...». El tiempo, el agua. Está dicho perfectamente. Pero también, cuando Heráclito dijo: «Nadie baja dos veces al mismo río», al principio pensamos, claro, el río cambia, las gotas de agua no son las mismas, y luego, con un principio de horror, pensamos que nosotros somos el río también, que no somos menos río que el río, que también nosotros estamos huyendo hacia la muerte. La imagen es la misma, el efecto es distinto, o sea que Manrique pensó en la muerte que desemboca en Dios, inexorablemente desemboca en el castigo o premio eternos, ya que Heráclito, sin duda, sintió que somos tan fluidos como el río. Y aquí yo querría detenerme sobre la justeza con la cual se ha elegido el río. Porque si Heráclito hubiera dicho: «nadie cierra dos veces la misma puerta», no habría dicho nada, porque la puerta es algo estable, firme, en cambio el río ya sugiere lo fluido, lo que huye, y nosotros nos sentimos río, sentimos que estamos fluyendo como él y que estamos huyendo en este momento, que la vida es de algún modo una agonía; está bien elegida la palabra. Si no, recuerdo siempre aquel ejemplo de un filósofo chino, contemporáneo de Heráclito, Tsuang Tsu. «Soñé con una mariposa y no sabía, al despertar, si era un hombre que había soñado con una mariposa, o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre». Aquí ustedes ven lo bien elegida que está la palabra «mariposa», lo bien elegida que está porque sugiere la fragilidad. Si Tsuang Tsu hubiera escrito: «soñé que era un tigre y al despertar...etc.», aquello no serviría, porque el tigre no sugiere fragilidad y la mariposa sí, la mariposa sugiere lo onírico de la vida, lo frágil de la vida. Recuerdo un verso, que me pareció insignificante al principio, que leí en una antología de poesía japonesa: «Sobre la gran campana de

bronce, una mariposa». Ahí está el contraste: la gran campana de bronce, duradera, firme, intemporal, y la frágil mariposa. Y sé que un poeta ensayó una variante: «Sobre la gran campana de bronce, una luciérnaga». Pues yo creo que esa variante pierde respecto del original. Creo que luciérnaga es un mero objeto brillante, pero la mariposa es un símbolo de lo efímero, de lo que pasa.

Pues bien, el ultraísmo se basó parcialmente en esa idea, en la importancia de la metáfora. Pero más importante que eso es el hecho de que yo sentí entonces que Madrid no era otra cosa, o mejor dicho, sentí que era un mundo de diálogo literario. Era como si la gente no tuviera otra cosa que hacer sino pensar en literatura. Desde luego, estoy exagerando mis experiencias. Me refiero a algunos amigos de aquella época, me refiero a las tertulias de Cansinos. Cansinos, que tenía frases tan espléndidas como «la serenidad de la tarde cuando ha confiado un día entero en la memoria de los hombres».

Recuerdo que todos vivíamos esa tertulia de los sábados, de Cansinos, y que tocábamos un tema literario cualquiera, el verso libre, la metáfora, el adjetivo, las formas clásicas del verso; y hablábamos de eso como si no hubiera otra cosa en el mundo, y desde luego que quizás en el mundo no hay otra cosa que lo que nosotros queremos que haya. Ahora el mundo está dividido por otras pasiones, que me parecen menos nobles que la pasión poética; la pasión de la política, por ejemplo, la pasión del dinero, que es una ilusión. Yo conozco a mucha gente rica y esa gente rica no es, generalmente, más sabia, más feliz, más juiciosa que las demás, de suerte que afanarse por el dinero es absurdo, afanarse por la fama es absurdo. La fama es simplemente una forma del olvido. Nuestro destino final es el olvido. ¿Qué importa la publicidad, uno de los pecados de nuestra época, fomentada desde luego por la extraña superstición de que cada veinticuatro horas ocurren hechos importantes y que hay que conocerlos? Lo curioso es que esta superstición está fomentada por los mismos que la ejercen, o sea que publican otras publicaciones al día siguiente para tapar lo anterior, de suerte que el tiempo es una serie, es como un palimpsesto, en que un texto borra a otro, y así van borrándose. Hasta sé de personas que consideran que un hecho no es real; lo real es la publicación de ese hecho. Lo que no se publica no existe. Creo que es exagerar demasiado el respeto a la imprenta; quizá la imprenta nos haya hecho mal. En la Edad Media había pocos libros, pero, como dijo Chesterton, «un hombre podía estar mirando en cualquier momento, puede estar mirando la honda y luminosa mina de Aristóteles». En cambio, ahora hay tantos periódicos, tantos libros que no tenemos tiempo de leer. Schopenhauer dijo: «Junto con un libro deberían vender el tiempo necesario para leerlo». Yo agregaría que todos confundimos, yo mismo confundo, la posesión de un libro, que al fin de todo es una cosa entre las cosas, un prisma entre los prismas, con la lectura de un libro. Además, no tengo tiempo de leerlo porque compro otro.

Sería mejor si pudiéramos volver a la época de los manuscritos. Entonces, si se copiaba algo era porque merecía la pena de ser copiado, o sea que la difusión de



lo escrito era lenta y trabajosa. Ahora todo se publica, o creemos que se publica, todo se imprime, mejor dicho, pero quién sabe si eso no es una representación. Hay quien se ha explicado el silencio de Shakespeare, esos últimos años de él, en los cuales se olvida de haber sido Hamlet, de haber sido Macbeth, de haber sido Desdémona, de haber sido Lady Macbeth, de haber sido César y Cleopatra, para retirarse a su pueblo, y se dice que él lo hizo porque sabía que seguían representando sus obras, y que para él esa era la publicidad.

En cambio, ahora, conciben una publicidad bajo forma de letra impresa, con forma de erratas, generalmente. Yo recuerdo también alguna ironía de Cansinos, aunque era parco en ello, quizá porque fuera algo demasiado fácil. Recuerdo a un poeta «de cuyo nombre no quiero acordarme», que le entregó un libro de poemas. El libro se titulaba, puedo decir esto aquí, quizás en Buenos Aires nadie recordará al autor: *Música en verso.* Cansinos tomó el libro, lo ojeó, leyó una página, meneó levemente la cabeza, leyó otra página, hizo lo mismo, leyó otra, ocurrió lo mismo, y luego el poeta le dijo: «¡Pero Rafael, usted ha estado leyendo los versos más flojos!» y Cansinos le dijo: «Realmente no he sido muy afortunado». Dejó el libro encima de la mesa y seguimos hablando de temas más importantes. Cansinos tenía esa cortesía andaluza, esa cortesía oriental que le impedía ceder a la tentación de decir esas cosas, y aun así las dijo. La gracia está en que usó la forma de la cortesía para decir algo descortés: «Realmente no he sido muy afortunado», y dejó el libro encima de la mesa.

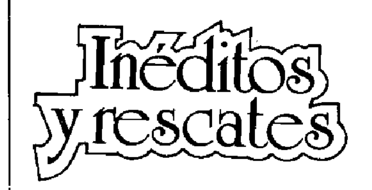
Pues bien, yo volví a Buenos Aires y allá importé el ultraísmo de Madrid, luego de aportar otras cosas, por ejemplo la obra de Cansinos. Pero se me ocurrió fundar la Escuela Ultraísta, y esa escuela fue, yo creo, del todo deleznable, salvo que inspiró en nosotros un fervor comparable al de los madrileños. Lo que escribimos era bastante flojo; por ejemplo: «Las chimeneas escriben letras de humo en la pizarra del cielo». Esto, ciertamente, es olvidable. Luego: «Los tranvías, fusil al hombro con el trole». Esto es peor todavía. Puedo confesar, nunca se lo he dicho a nadie, que yo soy el autor de uno de esos versos, no diré de cuál, diré del peor. Es muy difícil escoger lo peor, además lo peor es memorable también. Hace unas noches, con Luis Rosales y Fernando Quiñones, recordando esta época, les dije el verso más atroz del mundo, aunque siempre hay uno más atroz, «un florero de plumas con aliento». ¿Qué es «un florero de plumas con aliento»? El poeta explicó este verso diciendo que era un cisne y agregó que hay floreros en forma de cisnes, con lo cual quedaba ése elevado a la segunda potencia, ¿no?: se compara el cisne con un florero que se parece a un cisne, lo cual está bien como complejidad pero no ciertamente como belleza. Además, tomamos una frase de Gracián y abusamos de ella, «más valen quintaesencia que fárragos»; eso es evidente, «fárragos» no es muy apreciable, pero usamos eso para publicar poemas compuestos de metáforas sueltas. Poemas intemporales en el sentido de que no había principio ni medio ni fin, pero todo eso sirvió para, digamos, estimular nuestro fervor literario. En Buenos Aires nos encontramos con un gran inconveniente, el de que la misma doctrina había sido predicada por Lugones hacia 1908,

entonces tuvimos que simular que Lugones era malo y nosotros muy distintos, y hasta inventar una hostilidad hacia Lugones que no sentíamos. Recuerdo que no podíamos ver una puesta de sol sin recordar un verso de Lugones: «Y muera como un tigre el sol eterno». Una frase que hubiera podido ser de Cansinos también, por el color oriental; es decir, nuestra mente estaba llena de versos, estaba llena de versos clásicos también, pero jugábamos a ser nuevos, a ser distintos, y creo que engañábamos a mucha gente. Hasta inventamos dos escuelas: la de Boedo y la de Florida. Todo eso era broma, nosotros lo sabíamos, pero ahora las ingenuas universidades (yo soy universitario) lo han tomado en serio y se enseña eso en las escuelas. Por no saber esto un estudiante puede ser aplazado.

Yo publiqué *Fervor de Buenos Aires* en 1923, por ignorar esas cosas. Mi padre me dio los trescientos pesos, digamos, supongo que un céntimo o una peseta o así, para los trescientos ejemplares necesarios. No pensé en enviar ningún ejemplar a ningún diario, no envié ejemplares a las librerías tampoco. Pensé: ¿a quién podría importarle lo que yo escriba?, y los distribuí entre los amigos. Noté, además, que la gente que frecuentaba la redacción de la revista *Nosotros* era muy friolenta, y dejábamos los sobretodos en el perchero. Entonces le dije al director que aprovechara un momento de distracción de los visitantes para dejar un ejemplar del libro en cada bolsillo. No todos tiraron los libros, algunos lo leyeron, y equivocadamente lo elogiaron.

Cuando yo volví a España en 1924, encontré que ese libro había sido leído y había merecido comentarios favorables, entre ellos un comentario de Ramón Gómez de la Serna, a quien yo casi no conocía, en la *Revista de Occidente*. Nuestro país es un país bastante mimético, es un país que quiere estar a la par y que siempre está bastante atrasado en muchas cosas. Cuando supieron que en España alguien me había tomado en serio empezaron a leerme. Antes yo era «el hombre invisible» de Wells. Recuerdo que cuando mi padre me dio un ejemplar de *El hombre invisible*, me dijo: «Yo querría ser el hombre invisible» y agregó con su humor característico, «y además lo soy», porque a él le gustaba ser desconocido. Una de las razones que le llevó a que fuéramos a Ginebra era que nadie podría pronunciar su nombre: Borges. «Me dirán Bors o me dirán "tote bote", en lugar de Jorge Borges o cualquier otra cosa. Es más cómodo así». Esto me recuerda aquel cuento de un andaluz en una reunión, al que preguntaron su nombre y que contestó: «Lo mismo da, la cuestión es pasar el tiempo», que contradice luego todos los afanes de fama, de publicidad, esa extraña idea de que las imágenes son más reales que los hombres, como si todos nosotros no poseyéramos un espejo en casa que nos devuelve la imagen. Yo, en mi caso, estoy defendido por la ceguera, pero sé que es una imagen ya bastante triste. He vuelto a la calvicie de mi niñez, soy un hombre viejo, y una amiga mía me dijo una vez: «Qué suerte tenemos de que no nos vea, de que sea ciego». Yo le dije: «¿Por qué?». Dijo: «Porque nos ve como éramos hace treinta años», y yo le respondí: «Qué lástima, sin duda has mejorado mucho». Y ella me dijo: «No lo creas». Creo que estaba mintiendo.

Pues bien, yo publiqué mi primer libro en verso libre y cometí un error. Yo creo,



como creen todos o como todos suelen creer, que el verso libre es más fácil, y realmente es más difícil, y aquí tendré que entrar en una discusión de tipo técnico. Dijo Stevenson (me es grato recordar a Stevenson) que «en la poesía cada verso es una unidad, una unidad métrica». Esa unidad puede ser por cantidades silábicas, el hexámetro clásico; puede ser por el número de las sílabas, el endecasílabo, el alejandrino, el octosílabo, los romances; puede ser por la rima o la aliteración o reiteración, es decir, empezar dos o tres palabras con la misma letra. En un verso de Lugones, por ejemplo: «Iba el silencio andando como un largo lebrel», la repetición de la «l» da fuerza al verso. Toda la antigua poesía germánica está basada en eso. Una vez dada tal unidad métrica el poeta no tiene nada más que repetirla, con ligeras variantes, desde luego. Por eso en todas las poesías, en todas las literaturas, la poesía es anterior a la prosa. Hay literaturas anglosajonas, por ejemplo, que no llegaron nunca a la prosa, llegaron simplemente a una prosa explicativa, difusa, lenta y dejaron espléndidos poemas, porque una vez descubierto ese esquema, hay que repetirlo. En verso, hay que escribir una línea y luego escribir otra que no satisfaga, pero que sea grata también, es decir, se exige una continua dimensión métrica. Pero todo esto, como diría Unamuno, podemos dejarlo de lado, el hecho es que yo intenté, en mis primeros versos, ser muchas cosas, ser demasiadas cosas. Quise ser un poeta metafísico, lo cual es ambicioso. Estaba bajo el influjo de Macedonio Fernández y Miguel de Unamuno, y además de Schopenhauer, de Berkeley, de Hobbes, de Mangan. Además, se me ocurrió ser un poeta clásico español del siglo XVII, quise ser también un prosista barroco, quise ser Quevedo, Saavedra Fajardo y Góngora, y además quise ser poeta de Buenos Aires, lo cual no sé si se compadece muy bien con los dos anteriores propósitos. El hecho es que fracasé en los tres, pero la gente sintió la ambición de mi fracaso y pensó que detrás de una persona que fracasa de tan diversos modos, en tan diversos propósitos, podía haber algo. Entonces publiqué un libro titulado *Inquisiciones*, escrito en un español latinizado, en un español que trataba de plagiar a Quevedo, digamos, y a Saavedra Fajardo, y a Gracián. Luego recordé que era argentino y me propuse ser argentino, como si ya no lo fuera. Adquirí dos diccionarios de argentinismos y me alimenté de ellos para escribir, encontré tantos argentinismos que mis versos resultaron incomprensibles y, aún ahora, hay palabras en esos libros que no entiendo porque he perdido o he prestado los diccionarios. Yo tuve que releer los versos para enmendarlos, para adecentarlos un poco. De modo que fui tan argentino, que me convertí en una especie de personaje rarísimo, hablando un dialecto desconocido, ya que junté palabras de Catamarca, de Jujuy, de la provincia de Buenos Aires, del Uruguay, de Corrientes, de la Rioja, del Chaco, de los arrabales de Buenos Aires, etc.: hice un galimatías con todo eso. Luego comprendí que no debemos de tratar de ser contemporáneos, ya que fatalmente, irreparablemente lo somos, que para mí tratar de ser argentino es absurdo, ya que lo soy, hace muchas generaciones que lo soy, pero aunque fuera de una sola generación sería lo mismo: argentino. Ahora, ¿qué significa ser argentino? Yo creo que pertenecer a un país no es un cuestión étnica,

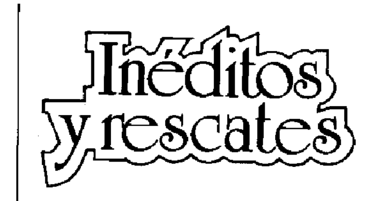
ya que todos, a la larga, descendemos de muchas razas. Recuerdo una frase de Chesterton sobre la biografía de Browning, que dice: «El padre de Browning era escocés, su madre era alemana, había sangre holandesa y sangre judía en la familia, se habla de un antepasado francés, es decir, era un inglés típico». Y creo que eso es exacto, creo que pertenecer a un país es un acto de fe. Ser argentino es sentirse argentino.

Ahora en cuanto a la definición de argentino, prefiero que no me la pregunten, de igual modo que no puedo decir cuál es el sabor del vino, el sabor de la amistad, qué es la luna, qué es la tristeza, qué es la alegría. Son cosas demasiado elementales para poder ser definidas por medio de otras palabras sin debilitarlas.

Pues bien, yo publiqué esos libros y luego publiqué otros, ¿y qué descubrí?: perogrulladas, o, diríamos en griego, axiomas, así queda más digno todo, más geométrico. Descubrí que el verso clásico es más fácil, porque si escribimos un verso que termina con la palabra «turbio», si nos resignamos a ese verso, si nos comprometemos a ese verso, entonces tendremos que buscar una rima y esa rima puede ser disturbio, suburbio u otras, es decir, estamos limitando las posibilidades, estamos facilitando las cosas. Ahora escribo en verso libre, escribo en verso regular, escribo sonetos. Últimamente he escrito unos poemas que constan de alejandrinos, endecasílabos, de versos de nueve y de versos de siete sílabas. Son unos poemas escritos de un modo un poco caótico, pero que creo pueden satisfacer al oído.

Yo no he llegado a ninguna teoría estética y además descreo de ellas. Podemos pensar en la segunda etapa de Góngora, podemos pensar en Wordsworth, podemos pensar en los simbolistas, casi podemos pensar en todos los poetas cultos, y con esto llegamos a lo siguiente: si un poeta tiene un sistema, si un poeta funda o se afilia a una escuela, pensará que si se mantiene dentro de las leyes de esa escuela, dentro de las reglas del juego, no puede equivocarse mucho. Esto lleva a muchas cosas que no son poesía. De suerte que he llegado simplemente a la duda y he pensado, además, y esto está de acuerdo con la idea de la musa, del espíritu, de la subconciencia, si ustedes prefieren. Yo no lo prefiero, desde luego. Creo que uno debe escribir lo que el poema quiere que se escriba, o lo que el cuento quiere que uno escriba. Puedo ir recorriendo los corredores de la Biblioteca Nacional del barrio Sur de Buenos Aires, recorro una calle cualquiera, una calle de España, de Texas, de Escocia, de Arizona, de donde sea, y de pronto siento que algo está a punto de ocurrirme, entonces escucho, y voy viendo algo como desde lejos, y lo que veo desde lejos no sé si es un poema o si es un cuento, porque estoy demasiado lejos. Trato de no intervenir, trato sobre todo de que mis opiniones no intervengan, de que mis teorías no intervengan, y dejo que el poema o el cuento o el relato o las pocas líneas se escriban por medio de mí o a pesar de mí. Es la antigua idea de los amanuenses del Espíritu Santo, como autores de la Sagrada Escritura, es decir, yo trato de no intervenir en mi obra.

Tengo opiniones políticas que he definido siempre, soy conservador, soy hombre de la revolución de 1955. No he sido nunca nacionalista, no soy antisemita, no soy comunista, no soy nazi, etc., pero eso no tiene nada que ver con lo que yo escribo.



Yo no aspiro a escribir fábulas, ya que la fábula quiere enseñar algo a alguien. Yo mismo no estoy seguro de poder enseñar nada a nadie, ni siquiera a mí mismo. Creo que no he escrito más que borradores, realmente, he hecho eso y aquí están mis libros: algunos no han desagradado.

Hoy he hablado de mi verso; mi verso ahora empieza de cualquier modo, empieza como lo quiere el espíritu, ambiciosamente, alentado por la atención de ustedes, y concluye como quiere también; es una fábula sin moraleja. Dijo Kipling que a un poeta le está permitido inventar una fábula, pero no le está permitido saber cuál es la moraleja de esa fábula; ésa la dicen los otros. Y este es el caso de Swift, que se propuso redactar un alegato contra el género humano y luego concluyó escribiendo un libro, que es un libro para niños, si se suprimen los últimos capítulos, esos terribles capítulos sobre los hombres regidos por los caballos, los Houyhnhnms y los Yahoos.

Ahora dejo la literatura, pero hay unas observaciones que querría comunicarles, después de estas disgresiones deshilvanadas, y una es que creo que la belleza es un hecho común, no es el don de algunos altos poetas, aunque desde luego es más frecuente en Dante, digamos, que en Jorge Luis Borges, como un ejemplo ínfimo. Creo que la belleza ocurre continuamente y que si fuéramos realmente poetas no habría un solo momento de nuestra vida que no fuera poético. Un amigo mío se escandalizó porque leyó en el índice de un libro mío un poema titulado «Al iniciar el estudio de la lengua anglosajona». Dijo: «¿Pero cómo?: un poema no puede llamarse así». Yo le dije: «¿Por qué no? si para mí ese estudio fue una emoción». La idea de que yo estudiara ese lenguaje muerto, ese lenguaje secreto que luego me brindara la posibilidad de que yo hubiera podido gustar de bellezas ignoradas, todo eso me conmovió: ¿por qué no escribir sobre eso?

Y paso a lo segundo, y es que de todos los destinos del hombre, posiblemente esté engañándome, (posiblemente cada persona puede decir lo mismo de su propio destino), de todos los destinos del hombre, quizás el más afortunado, el menos desdichado, digámoslo con más modestia, es el destino de escritor, especialmente de poeta, digamos de artista, porque lo mismo da. Podemos pensar en pintura, podemos pensar en música, podemos pensar en arquitectura, es exactamente lo mismo. Y es esto: la vida suele ser generosa en desdichas. La vida nos depara a todos desdichas. Es absurdo suponer que las desdichas son privilegio de los pobres. No, los ricos también tienen desdichas. Pero el privilegio del poeta es saber que esas desdichas no son inmediatas, porque como dice Bécquer: «Cuando me lo contaron sentí el frío de una hoja de acero en las entrañas». A la larga, esas desdichas, eso del amor, eso que nos mata, el desdén de una mujer por ejemplo (estoy hablando de cosas verdaderas, no de hechos superficiales), la muerte de una persona querida, todo eso será o debe ser transmutado en poesía. La felicidad no, la felicidad es su propio fin, la felicidad no necesita ser transformada en otra cosa. Por eso admiro tanto a Jorge Guillén, que es el poeta de la felicidad presente, no de la felicidad pasada, que es una forma de desdicha, de «regret» de la melancolía, sino de la felicidad presente. «Ah luna, cuánto abril,

todo el aire, pájaros». Ustedes todos conocen estos versos mejor que yo. Pues bien, el poeta tiene ese consuelo. Sabe que todo le es dado para que él lo trasmute en poesía, porque la desdicha en sí no es un fin. No creo en las ventajas de la desdicha, salvo como instrumento de trabajo, como material de trabajo. Y así, a la larga, todas las cosas de algún modo están justificadas, quizá no para nosotros, a nosotros puede quedarnos la tristeza, la desesperación, para muchos el suicidio, pero para algunos puede quedar la belleza. Y esa suele ser la suficiente justificación del oficio poético, de las pequeñas molestias, de las trabas técnicas del oficio poético. Esto es lo que yo quería decirles a ustedes, mis queridos amigos.

Mi prosa

El estilista admirable y novelista ilegible Walter Pater dijo o escribió que todas las artes aspiran a la condición de la música. No dio sus razones, o mi memoria las ha olvidado en este momento. Yo creo que una razón de esta afirmación podría ser que en la música el fondo y la forma se confunden. Buscaré un ejemplo muy sencillo, la más pobre de las melodías: la milonga (soy argentino). Si yo recuerdo una milonga y me preguntan cómo es, sólo puedo silbarla, ni siquiera estoy seguro de que pueda silbarla bien, digamos tararearla; el fondo y la forma son lo mismo. En cambio nos creemos que en prosa, por ejemplo, hay un fondo y hay una forma y pensamos que en filosofía ocurre lo mismo. Yo he llegado a sospechar que esto puede ser un error. Desde luego podemos contar el argumento del *Quijote*, podemos creer que podemos contarlo, pero el argumento del *Quijote*, contado, es quizás el argumento más pobre, y el libro es quizás el libro más rico de la literatura, es decir, nos equivocamos al pensar que un argumento puede referirse. Stevenson dijo que «un personaje de ficción es una hilera de palabras» pero algo en nosotros se rebela contra esa afirmación. Es verdad que (sigamos con el mismo ejemplo) Alonso Quijano soñó ser Don Quijote y llegó, a veces, a serlo. Es verdad que Alonso Quijano parece ser la «hilera de palabras» que para siempre escribió Cervantes, pero todos sabemos, o mejor dicho, lo sentimos, que es la mejor forma de saber, que Don Quijote no consta únicamente de las palabras escritas por Cervantes. Una prueba de esto la tendríamos en *La vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno. Cervantes no nos dice qué soñó Don Quijote entre una y otra aventura, quizá lo dijo una vez cuando habló de la cueva de Montesinos, pero, en general, no lo dice, y sin embargo sabemos que Don Quijote, entre una y otra aventura durmió, y sin duda soñó. Quizá soñó con Don Quijote, quizá soñó con la época en que era Alonso Quijano, quizá soñó con Dulcinea, que empezó siendo un sueño, y no Aldonza Lorenzo, pero, en fin, nosotros sabemos que no sólo en el Quijote sino en toda novela digna de ese nombre los personajes existen no sólo cuando están en escena, sino que viven durante su ausencia, por ejemplo en la tragedia de Macbeth (busco un ejemplo ilustre): si aceptamos que la obra



está dividida en cinco actos, y esas divisiones son posteriores, debemos suponer que, entre esos actos, los personajes siguen viviendo. Si no suponemos eso, el libro no existe, los personajes son «hileras de palabras».

Desde luego, hay personajes que viven unas pocas líneas, pero viven para siempre. Y aquí otra vez vuelvo a ser argentino, aunque lo soy siempre, y recuerdo aquella estrofa de Hernández: «Había un gringuito cautivo/ que siempre hablaba de un barco/ y lo ahogaron en un charco/ por causante de la peste./ Tenía los ojos celestes/ como potrillito zarco». Pues bien, ese personaje, ese niño que ha atravesado el mar para morir en la pampa ahogado en un charco, tiene una vida de exactamente seis versos de ocho sílabas cada uno, pero quizás esa vida sea un vida más plena que la vida (seamos irreverentes, ¿por qué no? ya que estamos entre amigos), de los dos personajes de Joyce: la de Bloom y la de Dédalus. Sobre Bloom y sobre Dédalus sabemos un número casi infinito o suficientemente infinito o, bueno, fatigadoramente infinito de circunstancias, pero no sé si realmente los conocemos. Joyce contesta a una serie de preguntas, pero no sé si nos da un personaje; y aquí vuelvo a uno de mis hábitos, que es la literatura escandinava medieval. Recuerdo un personaje de la saga de Grettir. Ese personaje tenía una chacra en lo alto de un cerro, en Islandia. Yo puedo imaginármelo bien, he estado en Islandia, conozco esa luz de atardecer que dura desde el alba hasta la noche con el sol siempre bajo, siempre nublado, y que produce una grata melancolía. Ese hombre vive en su granja en lo alto de un cerro y sabe que tiene un enemigo. El enemigo (todo esto ocurre en el siglo XII) va a caballo hasta la casa, descabalga y llama, y entonces el héroe de este capítulo, que se llama «De la muerte de Gúnar», creo, no estoy seguro del nombre (bueno, puede llamarse Gúnar por algunos pocos minutos, los que tardará la referencia), dice: «No, ese golpe es muy débil: no voy a abrir»; luego el otro golpea con más fuerza en la puerta, y entonces Gúnar dice: «Este golpe es fuerte: voy a abrir». Sale y está lloviendo; una lluvia fina, como la que está cayendo en este momento, cae en la página de aquel capítulo de aquella saga, y entonces abre la puerta y mira, pero al mismo tiempo no se asoma mucho, quiere resguardarse de la lluvia. Como nosotros sabemos que va a morir, el hecho de que él quiera guarecerse de la lluvia hace que ese acto común, de medio asomarse a la puerta, sea un acto patético. El otro, que se ha escondido a la vuelta de la casa (es una casa estrecha, una pequeña granja, como las que yo he visto en Islandia), sale corriendo y lo mata de una puñalada. El héroe cae muerto y al morir dice estas palabras que me parecen admirables, que me estremecieron cuando las leí: «Ahora se usan estas hojas tan anchas». Es decir, el hombre está muriendo y ni siquiera dice algo referente a su muerte. En estas palabras, «ahora se usan estas hojas tan anchas», supongamos que sean siete en islandés, aunque no estoy seguro que sean siete como en español, en esas palabras está dado el hombre entero, porque vemos su valentía, vemos el interés que le inspiraban las armas, tiene que haber sido un guerrero por el hecho de que le interesa más ese pormenor del arma que su propia muerte. Es decir, el personaje está creado para siempre en esa línea.

Y lo mismo diríamos de Yorick. Yorick es un poco más longevo porque tiene unas siete u ocho líneas de vida, o mejor dicho, su calavera tiene siete u ocho líneas de vida, pero nos está dado para siempre. En cambio, cuando Hamlet muere (vuelvo a ser irreverente), Shakespeare, que fue muchos hombres y entre ellos un empresario de teatro, un hombre de Hollywood que buscaba buenos efectos, le hace decir: «Lo demás es silencio». Es una de las frases más huecas de la literatura, me parece, porque no está dicha por Hamlet, está dicha por un actor que quiere impresionar al público. Y ahora tomemos otra muerte, volvamos a nuestro amigo Alonso Quijano. Alonso Quijano, que soñó ser Don Quijote y luego al morir comprendió (no como moraleja: esto hace más patética la fábula) que no era Don Quijote, sino Alonso Quijano el Bueno. Entre plegarias y quejumbres de quienes le rodeaban, «dio su espíritu, quiero decir que se murió». (Cito de memoria, es decir, cito mal. Conozco tan bien el libro que no he buscado referencias en él). Esta frase «quiero decir que se murió», puede haber sido escrita deliberadamente, no lo creo, y además no importa. Puede haber sido escrita para recordar otra alta agonía, la de aquel judío crucificado, la de Jesucristo, que «dio su espíritu» también. Pero no creo que Cervantes haya pensado en Jesús, en aquel momento. Creo que esa frase, que al principio podría parecer una torpeza, que para un académico (y soy académico también) puede parecer una torpeza: «¿Cómo? ¿Fulano dio su espíritu, quiero decir que se murió? ¿Qué es esa explicación en el momento más alto de la obra?», yo creo, es verdad, en esa explicación, si es que los hechos estéticos tienen explicación, ya que de suyo son milagrosos. Pensemos en Cervantes. Cervantes había soñado a Don Quijote, mejor dicho: Alonso Quijano soñó ser Don Quijote; Cervantes fue, de algún modo, Alonso Quijano y Don Quijote. Fueron amigos, ya que un personaje escrito se nutre de su autor, porque si no, es nada, es la mera «serie de palabras» de Stevenson (que no sé por qué escribió eso). Entonces Cervantes tiene que despedirse de él, de ese amigo suyo, y no menos amigo nuestro: Alonso Quijano que reconoce su fracaso, que reconoce no ser el Don Quijote del siglo de Lanzarote que él hubiera querido ser. En ese momento Cervantes está conmovido y por eso da con esa frase de una tan eficaz torpeza: «el cual dio su espíritu, quiero decir que se murió».

Todo esto nos llevaría a una conclusión acaso aventurada, pero no hay razón alguna para que no seamos aventurados: lo importante es la entonación. En esa frase, «dio su espíritu, quiero decir que se murió», en la torpeza de esa frase, en esa traducción, en esa variación que puede parecer inútil, está la emoción de Cervantes y la nuestra, emoción ante la muerte del héroe. Es natural que el autor esté turbado, es natural que no dé con una frase brillante, porque las frases brillantes corresponden a la retórica y no a la emoción.

Creo que este pasaje es uno de los más admirables de la literatura, y quizá sea uno de los más admirables porque no fue hecho deliberadamente. No creo que Cervantes pensara en la ventaja de una frase ligeramente torpe para corresponder a la emoción que lo trataba. Dio con esa frase porque estaba emocionado. Con esto vuelvo



a lo que dije antes: lo importante en verso y en prosa es dar con la entonación justa, es decir, no hay que alzar demasiado la voz ni bajarla demasiado. Por ejemplo: «¿Cuándo te veo? dicen el Mosel, el Rhin, el Tajo y el Danubio llorando su desventura» en aquel espléndido soneto al Duque de Osuna. Sentimos que hay algo falso, ya que a los ríos poco puede importarles su muerte, es un efecto literario, nada más que literario, aunque no sólo en el mejor sino en el peor sentido de la palabra.

Y ahora, al fin, dirán ustedes, llego al tema de mi conferencia. Creo haberles preparado con estas cavilaciones previas. El tema es *Mi prosa.* Esa palabra, la «prosa», puede entenderse de dos modos. Podemos pensar en la técnica de la prosa y entonces vendrían aquellas diferencias entre el fondo y la forma, aunque si creemos que un libro puede ser referido nos equivocamos. Tomemos el ejemplo literario en el cual el argumento es importante, «La carta robada», de Poe. En ella alguien tiene que esconder una carta y la esconde dejándola al desgaire en un escritorio, en un lugar muy evidente, y es ahí donde la policía con sus microscopios, lupas y medidas de las pulgadas cúbicas no la encuentra. Luego Dupont entra allí, ve una carta desgarrada encima de la mesa y sabe que esa es la carta que ha buscado la policía, engañada por la superstición de que si uno quiere esconder una cosa, donde debe ocultarla es en una rendija, en un escondrijo, en un resquicio. Pues bien, tenemos una idea bastante evidente, la idea de esconder algo, mostrándolo de un modo demasiado visible. Es la idea que usó Wells también en *El hombre invisible.* Yo he contado a la ligera el argumento de Poe que me leyó mi madre, hará unos diez días, y estoy seguro de que ese relato mío no equivale al texto porque en el texto hay otras cosas, por ejemplo, hay una discusión sobre el ajedrez, sobre la virtud del juego de las damas frente al juego del ajedrez, sobre la amistad de Dupont y el narrador, hay un personaje cómico, el prefecto de policía. Hay la sorpresa de que Dupont encontrará la carta cuando creímos que ni siquiera había emprendido la empresa de buscarla. No sé hasta dónde un libro, un cuento, puede referirse, siempre pierde algo, salvo en el caso de textos muy breves; es decir, el libro aspira a la condición de la música, porque en la música la forma es el fondo y el fondo es la forma. Desde luego yo puedo contar el argumento de un libro, y no puedo contar el argumento de una melodía muy sencilla, es decir, puedo simplemente repetirla, pero hay algo más en el libro de lo que puede ser referido, hay algo más en un libro que su índice, que su resumen, hay el libro mismo. Esto nos lleva al misterio central de la literatura: ¿qué es la literatura? Ante todo, ¡qué extraña es esa idea del hombre de querer crear otro mundo! Ya Platón se asombraba de esto, un mundo de palabras, además del mundo de percepciones y meditaciones, de perplejidades, de angustias, de dudas. Eso ya es raro, pero además, las palabras no sólo son su sentido. Los diccionarios nos engañan, los diccionarios nos hacen creer que un símbolo es traducible en otro, y no es exactamente traducible. Por ejemplo, si yo digo en español: «estaba sentadita», en la palabra «sentadita» hay no sólo la idea de una criatura sentada sino una simpatía por ella, un compenetrarse con ella, un sentir la soledad. O «estaba solita»: esto no puede decirse

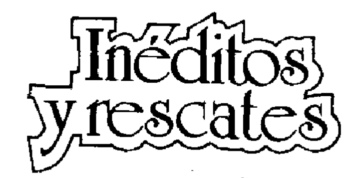
en otros idiomas, quizás en inglés podríamos decir: «she was all by herself», esto puede acercarse al diminutivo «solita», pero no del todo. Tenemos además otras cosas: podemos decir «mejor era para los escandinavos el Dios del Trueno», ya que la palabra Thor significa trueno y significa el dios, o para los sajones Thunor, que tiene ambos sentidos. Pero esta idea del Dios del Trueno es demasiado compleja para los germanos. Sin duda, para ellos Thor o Thunor eran ambas cosas, era el estruendo y era la divinidad, no eran el dios del estruendo, eran las dos cosas, es decir, las palabras tenían un sentido mágico. Después fuimos haciéndonos más razonables, pero uno de los deberes del poeta, una de las ambiciones del poeta, es restituir la palabra a la magia primordial, hacer que la palabra sea un mito.

Y ahora que creo haber abundado con exceso en reflexiones generales, hablaré con toda humildad de mi comercio con la prosa. Empezaré por una confesión personal. En cada época hay un género literario que se supone superior a los otros. Por ejemplo, en el siglo XVIII todo escritor tenía que escribir una tragedia en cinco actos, eso era obligatorio. Cuando Anatole France empezó a escribir, publicó un libro, creo, titulado algo así como *Poème Doré;* se entendía que había que empezar por un libro de versos. Luego, felizmente para él y para nosotros, se dio cuenta de su error y nos dejó libros de otro tipo. Ahora parece que la novela es el género. Yo soy un escritor que ha logrado algún renombre, demasiado renombre, un inmerecido renombre, por sus libros y, sin embargo, no he escrito ninguna novela y no pienso escribirla. La gente siempre me pregunta «¿cuándo va a escribir usted una novela?». Yo les digo que nunca, y les explico la razón, que es muy sencilla, y es que la novela, fuera de algunos ilustres ejemplos (no voy a enumerarlos) no me interesa profundamente y en cambio el cuento y la poesía me han interesado siempre desde que yo era niño.

Me dirán ustedes que yo he citado dos veces el *Quijote*, pero no sé hasta dónde el *Quijote* es una novela en el sentido actual de la palabra; es una sucesión de aventuras, más o menos parejas, que sirven para definir el carácter de los héroes; el orden puede invertirse. Podemos abrirlo por cualquier página, sobre todo en la segunda parte, que me parece muy superior a la primera, y seguir leyendo. Ya conocemos a Don Quijote, ya conocemos a Sancho, ya conocemos a sus enemigos, lo demás no importa. Lo importante es el diálogo que no siempre es un diálogo de palabras sino de silencios o de hechos y hasta de pequeñas hostilidades también, el diálogo de esos dos amigos, Don Quijote y Sancho; es decir, no sé hasta dónde esta novela es una novela. Pero al hablar de la novela querría recordar a Joseph Conrad, para mí uno de los mayores novelistas, ahora injustamente olvidado. Se debe a que la fama de todo autor es un período, es una sucesión de claridades y de eclipses, de suerte que no importa que en este momento Conrad esté olvidado, y si es que está olvidado ya le llegará su turno. Pues bien, yo siempre fui lector de cuentos. Uno de los primeros libros que leí fue *Las mil y una noches* en la versión inglesa de Lang. Después he leído otras traducciones, que son más exactas, me dicen, digamos la de Burton, la de Rafael Cansinos Asséns, que quizá sea, literariamente, superior a las otras, pero



he tenido siempre la impresión de que todas las versiones que he leído son traducciones de la de Lang, porque la de Lang, simplemente, fue la primera que leí, de modo que para mí, la versión árabe (no conozco el árabe) tiene que ser una traducción más o menos buena de la traducción inglesa de Lang. Luego leí también los cuentos de Poe. Es curioso que ese escritor, que quiso ser escritor para pocos, que fue un hombre de genio extraordinario, sea ahora, sobre todo cuando uno empieza a leer, un autor para niños. Los niños leen los cuentos de Poe y sienten su horror. En cambio, un lector más maduro puede sentir que hay un exceso de pompa, de pompa fallida en su prosa, que las decoraciones, las bambalinas están un poco envejecidas. Ya «el negro cuervo sobre el blanco mármol» no nos emociona, ya lo conocemos demasiado, ya sabemos que va a decirnos «never more»: nunca más, y preferimos buscar nuevos poetas. Pues bien, a lo largo de mi vida yo leía cuentos, y recuerdo en mi infancia el agradable horror de los primeros hombres en la luna. Cuando los hombres llegaron a la luna me sentí emocionado, lloré, pero me emocionaron más los dos personajes de Wells que habían llegado a la luna unos setenta y tantos años antes. Es verdad que no habían llegado, o mejor dicho: habían llegado del único modo verdadero, que es el de la imaginación, tan superior a los meros hechos, que son de suyo, como diría Lugones, efímeros. Pues bien, yo leía a Poe, leía *The Jungle Book* de Kipling. Eso no me gustaba tanto porque a mí me gustaban mucho los tigres, y el tigre de *The Jungle Book* no es precisamente el héroe de esa serie, sino la pantera Baghera; eso me molestaba un poco. Pero Kipling no tenía por qué adivinar mis preferencias, de suerte que yo leí las *Mil y una noches*, las nuevas *Mil y una noches* de Stevenson, que de algún modo se acerca al *Hombre fantasma* de Chesterton. También leí libros de un valor literario muy inferior, las novelas gauchescas de Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira, Los hermanos Barrientos, Hormiga negra*, una biografía de mi abuelo que él escribió, *Siluetas militares*, que he releído muchas veces y que he plagiado muchas veces también en verso; *El tigre de la Malasia*, de Emilio Salgari. Eso de que el plagio es la forma más sincera de la admiración, creo que es cierto. Bueno, toda mi vida leía cuentos y leía también, como es natural, novelas, pero fui derrotado, estoy resuelto a deshonrarme literariamente ante ustedes. Fui derrotado por *Madame Bovary*. Nunca me interesó. Fui derrotado por la aburrida familia Karamazov. No me interesaron nunca. Pero seguía leyendo cuentos y creo que quizá los primeros que leí pudieron haber sido, después de los cuentos de Grimm, que sigo admirando, los cuentos de Kipling, que pueden haber sido los últimos que leo y releo sin penetrarlos del todo; hay en ellos siempre un trasfondo de misterio. Pues bien, yo era por aquellos años de 1920, tan lejos ahora, un joven poeta ultraísta, quería renovar la literatura, quería ser el Adán de la literatura, quería abolir toda la literatura anterior, sin comprender que el lenguaje mismo en que escribía ya es una tradición, porque un idioma es una tradición y los autores que influyen más en un escritor son los autores que no he leído nunca, los autores que han creado el lenguaje, los desconocidos autores de la Biblia, pero también autores mediocres, autores humildes, todos esos van impresio-



nándonos, y además la vida, la vida que nos da continuamente belleza. Ayer recordé aquella frase de Cansinos Asséns, «Dios mío, ¡que no haya tanta belleza!». El sentía la belleza de todo y de todos los momentos. Yo escribía malos versos, escribía artículos, críticas, en una insufrible prosa arcaica. Y luego sucedió algo, ese algo ocurrió en 1929, puedo dar la fecha precisa. En 1929 murió un amigo mío, que yo no osé nunca llevar a mi casa, mi madre no lo hubiera admitido, don Nicolás Paredes, que fue caudillo del barrio de Palermo. Debía dos muertes. Esto lo supe por el comisario, o por dos comisarios que me lo contaron, él no se jactaba nunca de ello. Además, él solía decir: «¿Quién no debía una muerte en mi tiempo, hasta el más infeliz?». Yo le vi desafiar a hombres más vigorosos que él, más jóvenes, vi los dos cuchillos sobre la mesa, vi el desafío y luego, cuando esperaba ver el duelo, el otro, el joven, el fuerte, se achicaba, pedía perdón. Entonces Paredes simulaba tener miedo de él y me decía: «Caramba, este mozo por poco me mata»; me decía eso después de haberle provocado en duelo a muerte.

Bueno, podría contar muchos recuerdos de ese excelente amigo mío, de ese benévolo asesino que conocí, porque no era otra cosa; pero él murió, murió de muerte natural, cosa que no le hubiera gustado mucho, murió de una comilona, desgraciadamente, el año 1929. A él le gustaban las comilonas. Cuando alguno le preguntaba cómo le había ido en una comilona, decía: «Bueno, di cuenta de dos bifes, un pato asado y de nueve empanadas». Era un gastrónomo, además, a su modo. Cuando Paredes murió yo sentía la nostalgia de que Paredes hubiera muerto, de que con él, como diría en una milonga mucho tiempo después, había desaparecido «Aquel Palermo perdido/del baldío y del cuchillo». Y entonces pensé que un modo de hacer que muriera menos sería escribir un cuento, tejiendo, entretejiendo las diversas anécdotas que él me había contado y otras que me había contado un tío mío, que conoció ese tipo de vida, que había muerto también, entonces, en el Hotel Doré (ustedes ven que vuelvo siempre a ciertos lugares y a ciertos temas). Me senté a escribir un cuento que obtuvo una fama inmerecida y que se tituló al principio «Hombre de las orillas». Orilla quiere decir los arrabales, no necesariamente del mar sino también las orillas de la llanura, las orillas de la pampa, como dicen los literatos, ya que en el campo nadie conoce la palabra «pampa». Yo no he oído a ningún gaucho usar la palabra «pampa», eso pertenece a la mitología urbana, tejida por hombres de letras de la ciudad.

Pues bien, yo inventé el argumento; me inspiraron los cuentos de Chesterton, los films de Joseph von Sternberg, el recuerdo de Stevenson y, sobre todo, la voz de Paredes, porque quizá la voz de un hombre sea más importante que lo que dice esa voz. Admiraba el uso que de ella hacía Paredes, esa mezcla de sorna y de cortesía, esa humildad exagerada, sobre todo cuando estaba a punto de provocar a alguien a un duelo. Yo quise escribir todo eso, y escribí un cuento que se llamaría después «Hombre de la esquina rosada». Me refería a las esquinas rosadas de los almacenes, a las esquinas rosadas o celestes de las tabernas, de los arrabales de entonces. Desgraciadamente, la gente suele citar mal el título, cita «El hombre de la Casa Rosada»,



como si se tratara de una sátira al Presidente de la República. Pero la verdad es que yo no pensaba entonces en sátiras, yo quería decir «El hombre de la esquina rosada»; bueno, hombre de la esquina, de la esquina de las orillas, más concretamente yo pensaba en Paredes. Escribí ese cuento y traté de que no fuera real, quise hacer un cuento que fuera como los films de Joseph von Sternberg, como los cuentos de Chesterton, como algunos cuentos de Stevenson, quise hacer un cuento en el cual todo fuera escénico y todo fuera visual, en el cual todo sucediera de un modo vivo, es decir, una suerte de ballet más que de cuento. Cuando había escrito una frase, la releía y la releía con la voz de Paredes, y si notaba que alguna frase se parecía demasiado a mí, la borraba y la reemplazaba por otra, pero aun así el cuento quedó lleno de resaca literaria. Ese fue mi primer cuento: «Hombre de la esquina rosada», y lo firmé con el nombre de Bustos, un tatarabuelo mío, porque pensé que tenía derecho a ese nombre que estaba en la familia, y además Bustos y Borges comienzan con B y constan de seis letras. Lo publiqué con ese seudónimo porque pensé que yo era un poeta —yo me creía un poeta entonces— que se había aventurado en el relato, que era un intruso que no tenía derecho a presentarme como autor de cuentos. Mis amigos me reconocieron inmediatamente a través del disfraz. Luego pensé otra vez en escribir cuentos, pero todavía titubeaba; entonces escribí un libro que se titula, un poco pomposamente, un poco en broma, *Historia universal de la infamia.* Ese libro es una serie de biografías de criminales. Yo empiezo siempre por un personaje real, por un tema real, cada dos o tres páginas dejo de transcribir y empiezo a inventar. Sin saberlo estaba abriéndome camino hasta ser un autor de cuentos, que es lo que soy esencialmente ahora, tanto que mis amigos me aconsejan que abandone la poesía y que vuelva a mi verdadero oficio, a mi verdadero destino, que es el de escribir cuentos. Y así he escrito, digamos, tres libros de cuentos, contando el que está por salir y al que le falta ya muy poco.

Ahora bien, estos libros son libros, en general, de cuentos fantásticos, pero esa fantasía no es una fantasía arbitraria sino necesaria. Voy a referirme a uno que quizás ustedes conozcan, que se titula «Funes el memorioso». Funes el memorioso es un compadrito oriental*, un hombre de muy pocas luces que, por una caída de caballo, sufre un accidente terrible: se ve dotado de una memoria infinita. Recuerda no sólo la cara de cada persona que ha visto a lo largo de su vida, sino que recuerda, por ejemplo, que la vio de perfil, luego de medio perfil, luego de frente. Recuerda cómo caían las sombras, recuerda cada árbol que ha visto, la caída de cada hoja, tanto es así que la palabra árbol es demasiado abstracta para él, y quiere inventar un lenguaje infinito. Yo padecía de insomnio entonces, trataba de dormir. ¿Y qué es dormir? Dormir es olvidarse, por eso en Buenos Aires, y quizás aquí también, digamos «recordarse» por «despertarse», «que me recuerden mañana temprano». La frase me parece admirable, «que me recuerden», porque cuando uno duerme, y esto lo he dicho en el último poema que he escrito, «El sueño», uno no es nadie y luego cuando se despierta ya recuerda que uno es Fulano de Tal, y recuerda las circunstacias de esa

* *Uruguayo (R.).*

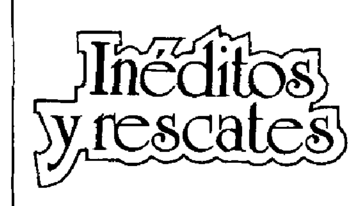
vida, las obligaciones que el día impondrá, uno vuelve a dejar de ser «una suerte de Dios infinito», puede ser nada, viene a ser casi lo mismo, puede ser alguien, algo muy concreto, atado a un destino, atado a cierto pasado, atado a ciertas esperanzas, en general fallidas.

Bueno, yo trataba de olvidarme de mí mismo para dormir, pero seguía pensando en mí mismo, acostado, pensaba minuciosamente en mi cuerpo, en los libros, en los muebles, en la habitación, en el patio, en la quinta, en las estatuas de la quinta, en la verja, en las casas vecinas, yo estaba como abrumado por el universo y pensaba también en los astros. Iba más lejos, luego en la ciudad de Buenos Aires, pensaba en las ilustraciones de los libros, no podía olvidarme, y entonces imaginé ese personaje dotado de una memoria infinita, ese personaje que es una metáfora del insomnio, «Funes el memorioso». Yo lo escribí, no sé si bien o mal, pero con un buen resultado curativo, terapéutico, con el resultado de que después de escribir ese cuento dejé de sufrir insomnio. El insomnio fue desapareciendo paulatinamente. Ahora vuelvo a sufrir el insomnio, pero no ese insomnio incurable que sufrí entonces. Me figuraba que había un reloj que medía las horas de mi insomnio, un reloj infernal que sigo odiando todavía, aunque ya no existe, que daba la hora, el cuarto de hora, la media hora, el menos cuarto y, después, la otra hora, de modo que yo no podía engañarme diciendo que había dormido, porque ahí estaba el reloj que mostraba inexorablemente lo contrario.

Ese cuento, «Funes el memorioso» puede parecer un cuento fantástico, pero es una metáfora, es mi verdadero insomnio, el que sentí. Luego, el otro tema que vuelve en mi obra es el tema del laberinto. Vuelve demasiado, según han insinuado todos mis críticos, con razón. Con éste pude librarme de un recuerdo de infancia, un libro sobre la antigüedad helénica con un grabado de acero. Estoy viéndolo ahora. Representa las siete maravillas del mundo, y una de ellas es el laberinto de Creta, que tiene una forma circular y unas rendijas; y yo pensaba, con ayuda de un vidrio de aumento, que yo podría ver el Minotauro que está dentro. Felizmente no logré verlo nunca, aunque pensé mucho en él.

El laberinto es el símbolo viviente de la perplejidad y por eso lo he elegido, porque de las muchas emociones que el hombre siente, la más frecuente en mí es la perplejidad, la maravilla, el asombro, no siempre el maravilloso asombro de Chesterton. Dice Chesterton que «si el sol sale cada mañana es porque Dios es como un niño: el sol sale, Dios se encanta, palmotea y dice: ¡otra vez!». El sol sale cada día por última vez, es algo que seguirá saliendo así infinitamente y seguirá saliendo infinitamente porque —dice Chesterton— no somos tan jóvenes como nuestro Padre. Nosotros nos cansamos de la puesta de sol, de la salida del sol, de las cuatro estaciones y de las épocas de la vida del hombre, pero Él no, Él es joven y está eternamente asombrado y quiere que todo se repita.

Y aquí hay una anécdota que refiere Mark Twain: los chicos persiguen a la madre y le piden que les cuente el cuento de Los Tres Osos. La madre dice que está muy



ocupada y que no puede contarles el cuento. Los chicos vuelven a la carga: «Mamá, cuéntanos el cuento de Los Tres Osos». La madre se niega, la escena se repite un número indefinido de veces, y al final, uno de los chicos le dice: «Mamá, vamos a contarte el cuento de Los Tres Osos...». Es decir, hay un placer, así, en la expectativa, podrá ser el placer de la rima también ¿no?, el placer de la simetría, el placer de que en este caos haya formas regulares.

He hablado de la génesis de ese cuento, y luego hay otra idea, otra superstición que me ha acompañado también a lo largo de los libros que he escrito: la idea de que el coraje de un hombre, la destreza de un hombre, se pasa de algún modo al arma que usa, es decir, que el arma queda llena del coraje de ese hombre. Esta mañana tuve el placer, tuve la emoción que llegó hasta el llanto, de oir, en ese generoso homenaje de la Televisión Española, que se recitó un verso mío, en el que me acordé de Muraña, que fue guardaespaldas de Paredes, y digo: «Algo de Muraña/ ese cuchillo de Palermo»... Tengo un cuento titulado «Juan Muraña», en que lo identifico a él en el cuchillo. Muraña (yo le conocía de vista) ha muerto en el cuento. Queda su viuda, queda su mujer, van a rematarles la casita, la modesta casita en que viven, y ella dice: «No, Juan va a ayudarme, Juan no va a dejar que el gringo nos haga esto». El gringo es el dueño de la casa, un italiano que vive en el otro extremo de la ciudad, en Barracas, o sea que el cuento es en Palermo; y luego lo apuñalan al gringo y al final se descubre, ya lo habrán adivinado ustedes, que la vieja, medio loca, lo ha hecho. Ha salido una noche, Muraña una vez más atravesó toda la ciudad para apuñalar a un enemigo, y ella ha repetido ese trayecto y lo ha matado. ¿Cómo lo ha matado? No con la flaqueza, no con la fuerza de sus flacas manos viejas, sino con la fuerza que estaba en el cuchillo, y ella al hablar de Juan quería decir «cuchillo», porque lo había identificado con el cuchillo, con ese cuchillo que guardaba tantas muertes, y que después de la muerte de la mano que lo usó fue capaz de una muerte más. Esa idea de las armas que pelean solas están en otro cuento, que se titula, creo, «El encuentro». Ahí la historia es un poco distinta. Se trata de dos cuchilleros, uno del Norte de Buenos Aires, otro del Oeste o del Sur. Esos dos hombres tienen nombres parecidos y los confunden y eso les molesta. Uno se llama Almara y otro Almeira, o más parecidos quizá, no recuerdo los detalles. Esos dos hombres se han buscado a lo largo de los caminos, de los caminos polvorientos, de las monótonas llanuras que los literatos llaman la pampa, para pelearse. Y han muerto. Uno de muerte natural, al otro le mató un balazo, un balazo disparado por alguien que no era el hombre que él buscaba. Luego en el cuento hay alguien que colecciona armas, y dos jóvenes, dos jóvenes grandes, dos «niños bien», dos «niños góticos» creo que decían aquí antes, de Buenos Aires. Se desafían a duelo y las únicas armas que hay en la casa son esos viejos cuchillos rústicos, cada uno de los cuales debe muertes, y a uno le toca el cuchillo de uno de los gauchos muertos y al otro el otro, y cuando empiezan a pelear no saben cómo hacerlo, ni siquiera saben que el cuchillo debe apuntarse hacia arriba, pero poco a poco ocurre algo, que no se dice del todo, que se sugiere al fin, y es

que los cuchillos son los que pelean y el más valiente muere a manos del más cobarde, porque el más cobarde tenía el cuchillo que era del más valiente. Es la misma idea, una variante de la misma idea.

Puedo recordar otro cuento mío, «El Aleph». Yo había leído en los teólogos que la eternidad no es la suma del ayer, del hoy y del mañana, sino un instante, un instante infinito, en el cual se congregan todos nuestros ayeres como dice Shakespeare en *Macbeth*, todo el presente y todo el incalculable porvenir o los porvenires. Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por qué no hacer lo mismo con esa modesta categoría que es el espacio? Y entonces imaginé una casa en la calle Garay, de Buenos Aires, una calle bastante mediocre; imaginé que en esa casa había un sótano y en ese sótano un pequeño objeto luminoso, mínimo, circular, tenía que ser circular para ser todo. El anillo es la forma de la eternidad, que abarca todo el espacio, y al abarcar todo el espacio abarca también el pequeño espacio que ocupa, y así en «El Aleph» hay un «Aleph»; porque esa palabra hebrea quiere decir círculo, y en ese Aleph otro Aleph y así infinitamente pequeño, esa infinitud de lo pequeño que asustaba tanto a Pascal. Bueno, yo simplemente apliqué esa idea de la eternidad al espacio, inventé la historia del Aleph, le agregué detalles personales, por ejemplo, una mujer que yo quise mucho, y que no me quiso nunca y que murió. Le di un hermoso nombre, la llamé Beatriz Viterbo. Cambié un poco las circunstancias, y aquí hay un pequeño hecho sobre el que yo querría llamar la atención de ustedes, y es que si uno no cambia ligeramente las cosas uno se siente insatisfecho. Por ejemplo, si algo ocurre en algún barrio y uno lo escribe, es mejor cambiarlo a otro barrio que no sea demasiado distinto, los nombres de los personajes ya se saben, las circunstancias también. Uno está obligado a esas pequeñas invenciones para no ser un mero historiador, un mero registrador de hechos ocurridos, salvo que los historiadores son grandes novelistas. Dijo Stevenson que los problemas, las dificultades de Tácito o de Tito Livio al escribir su historia, fueron del mismo género que las dificultades de un novelista o cuentista. Contar hechos reales ofrece las mismas dificultades que contar hechos imaginarios, a la larga no podemos distinguir entre ellos.

He hablado un poco al azar de mis cuentos. Hay otros cuentos cuyas circunstancias no recuerdo, y les propongo algo, no sé si habrá tiempo o no sé si ustedes tienen ánimo para hacerlo, les propondría a ustedes que dejáramos este tedioso rito de una conferencia, de un orador, y conversáramos, es decir, si alguno de ustedes quiere preguntarme algo sobre mis cuentos, si alguno de ustedes ha leído algo mío, algún cuento, y quiere preguntarme algo, yo me sentiría muy contento en pasar de la conferencia, que es un género artificial, al diálogo, que es un género natural. Estoy esperando alguna pregunta de ustedes y pido que no sean tímidos, porque a tímido nadie me gana. Empiece el Juicio Final, empiece el Catecismo, la Inquisición.

Jorge Luis Borges



Borges: algunos textos perdidos

Si algo distingue a Borges es su generosidad. El irónico, el reticente, era ante todo un entusiasta; el aristócrata de espíritu, un demócrata laboral: no había tarea menor.

Desde el legendario folleto sobre los bacilos búlgaros, escrito en compañía de Bioy para promover los productos lácteos de La Martona, hasta sus últimos prólogos —siempre hay un último prólogo de inminente aparición—, todos los géneros y subgéneros fueron cultivados con inigualable rigor. Biografías y reseñas de libros en revistas para señoras, como El Hogar, solapas de novelas policíacas y de las otras, en colecciones como «El séptimo círculo» y «La torre de marfil», colaboraciones regulares en el suplemento literario de La Nación —Nietzsche, Poe, Sarmiento—, una enciclopedia china, o en la revista Sur; prólogos a libros de pintura como el dedicado a Figari, presentaciones de carpetas de serigrafías como las que Carlos Páez Vilaró dedicó, con el título de Mediomundo (1971), a los patios del conventillo de negros en el Montevideo que también forma parte de la mitología de Borges...

Su espectro de intereses, como el mundo mismo, es muy amplio. A ello debemos añadir sus caballerosos y gentiles prólogos a, de seguro, hermosas mujeres que incurrían en libros de versos y páginas, sueltas y errantes, que andan por allí, semiperdidas, cuando, por ejemplo, como director de la Biblioteca Nacional, reanudó la revista de la misma o presentó el catálogo de una exposición de libros españoles.

No hace mucho, en noviembre de 1991, en Santiago de Chile y con motivo de la inauguración de la Fundación «Vicente Huidobro», volví a compartir, con María Kodama, el culto a Borges; la próxima edición de La Pléiade donde irán muchas de sus páginas perdidas; la Fundación Borges, tan amplia como El Congreso mismo, ese relato que también abarca el universo y el hecho de que muchas gentes, en lugares tan inverosímiles como Bogotá o Alcalá de Henares, fatiguen bibliotecas y librerías de viejo, en pos de otra página, una más, del maestro por antonomasia. María Kodama, quien secunda estas empresas con su generosa sabiduría oriental, me animó a continuar en la pesquisa, y ahora Cuadernos Hispanoamericanos la acoje dentro de un justo homenaje.

La secuencia, para quien ama el riguroso y a la vez elástico orden mental propio de Borges, resulta apasionante. Comienza por un elogio de la biblioteca y la revista, prosigue interesándose por los avatares histórico-poéticos de su patria, Argentina, y luego se desplaza a otra de sus patrias, Japón, para retornar, al final, a los caballos de las pampas presentando el nuevo modelo de la Fiat, año 1971.

Con lo más irrelevante y, quizá, más deleznable, surgen páginas que albergan intactas la emoción y el fervor. Rescatar párrafos de Borges es seguir manteniendo vivo el río de la lengua.

Intenciones (1957)

Al presentar el primer número de la segunda época de la revista de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, sita en la calle México, Borges contrapone la pasividad infinita de la misma —todo el pasado sin la selección del olvido— al activismo histórico de la revista, esa revista donde convivían un cuento de Manuel Peyrou con otro de Mario Benedetti, todo ello ilustrado por Norah Borges.

La ironía del destino que le dio, a la vez, los libros y la noche, como a su antecesor Groussac y más atrás a José Mármol, tres bibliotecarios ciegos en un laberinto infinito, recalcan por contraste el papel de Borges como hacedor cultural.

No sólo en la prensa diaria, como en el caso de Crónica, *sino en* Los Anales de Buenos Aires *donde, también ilustrado por Norah Borges, publicaría* Casa tomada *de Julio Cortázar, otra revista borgiana.*

Borges traductor, Borges compilador de antologías, del cuento fantástico al matrero, Borges director de coleccciones literarias, Borges bibliotecario en Almagro o en el centro de Buenos Aires, Borges conferencista en la Cultural Inglesa o en la Dante Alighieri; nadie más activo. Compaginar una revista, no sólo con sus amigos —caso de Bioy Casares o Carlos Mastronardi, caso de Mujica Láinez, de quien publica traducciones de los sonetos de Shakespeare— sino con jóvenes desconocidos que le acercan, confiados, sus primeras páginas, he aquí otro mérito del sonriente maestro. La Biblioteca, cómo no, sigue siendo infinita, pero la revista que la representa aún se deja leer con agrado. Sus «Intenciones» siguen siendo válidas para cualquiera que intente tales empresas.

En tu aire Argentina (1957)

Vinculado hace muchos años al diario La Nación, *Cócaro ha escrito novelas y cuentos, además de ensayos y trabajos periodísticos. Promovió la edición de minoritarias revistas de poesía, en compañía de un juvenil Julio Cortázar, profesor en Chivilcoy. Y su contacto con la gente de la pampa y de los pueblos de la provincia de Buenos Aires se refleja en este libro de versos, prologado por Borges, donde la altisonancia*



de la épica se hace más discreta e íntima, tal como le complacía ejercerla a Borges, consciente de cómo el encuentro con su «destino sudamericano» es más bien coloquial, y no por dulce menos terrible, que parnasiano.

Pasión e individualismo: en Borges los héroes adquieren rostro humano. No es raro, entonces, que simpatizara con la actitud de este primer Cócaro.

Akutagawa (1959)

En el mismo número de La Biblioteca, *cuya introducción rescatamos, se encuentra un breve pero esclarecedor trabajo de Kazuya Sakai sobre pintura japonesa. Destacado artista plástico él mismo, y diseñador de la revista* Plural *de México en la época que era dirigida por Octavio Paz, Sakai es también el traductor al español de los dos relatos de Akutagawa que Borges prologa.*

Las relaciones de Borges con el Japón de seguro ya habrán merecido la tesis universitaria correspondiente, que bien puede ir desde cuentos como «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké» (1933) hasta sus hermosos tankas *o su poema sobre el shintoísmo, fruto de sus últimos años y sus últimos viajes.*

Pero este prólogo, certero e informativo, reconstruye el ir y venir de las culturas como un proceso de doble faz, en que es tanto lo que dan como lo que reciben, aun si el censo de aportes no se halla totalmente establecido. En todo caso, la infinidad de traducciones de Borges al japonés (conozco, por lo menos, una docena de títulos) y el libro publicado por Eudeba en Buenos Aires sobre Borges y el Japón, son elocuentes en su caso. El Japón también era otra de las patrias de su elección.

Pero quizá más que las entrevistas y los ensayos críticos recogidos en este último volumen, son las fotos de María Kodama en Atlas *las que mejor resumen, con una imagen, el ininterrumpido diálogo de Borges con la cultura japonesa, acrecentado en los últimos años por su amor a la propia María, hija de japonés.*

Las fotos, entre templos y monasterios, lo convierten en otro monje más, tan sabio e irónico como los que formulaban koans para desbaratar la lógica y el lugar común. Con su kimono blanco, Borges, maestro-zen.

En todo caso, Akutagawa, a quien siempre incluyó en sus antologías del cuento fantástico, con sus versiones poliédricas de un mismo suceso, queda aquí presentado en español, por quien tenía una mente tan delicada y apocalíptica como la suya. Tan certera en la percepción del desastre humano como de su jubiloso rescate a través del juego, el humor y el arte. Como en el caso de Swift, las situaciones límites del animal-humano le permiten a Borges, vía Akutagawa, enfrentarse al horror y superarlo.

Prólogo a la exposición del libro español (1962)

Más que los espejos, tigres y espadas, más que los laberintos mismos, el libro resume a Borges. Es su cifra y símbolo. Lo supo en la Biblia de su abuela, en las clandestinas

Mil y una noches *árabes y en la ilimitada biblioteca de libros ingleses de su padre. Cuando lo visité en su apartamento de la calle Maipú en Buenos Aires, los que parecían regir su mundo eran diccionarios y enciclopedias: útiles instrumentos para continuar pensando y fabulando.*

Su rigor termina por volverlas literatura fantástica. Quizá de allí provenga, también, el agrado de la página con que presenta una muestra de libros españoles siendo director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

La lista de libros reunidos es un panorama amplio de la industria editorial española en ese momento. Lo que sí resulta conmovedor es el hombre paulatinamente ciego que soñaba aun el Paraíso bajo la forma de biblioteca: una biblioteca «hecha a medida del hombre». Donde se encontrara el goce de la relectura y esa eterna polaridad de su espíritu, siempre dúctilmente conjugada, entre el fantasma ultraísta y el lector de Virgilio. «El sereno y fiel placer de lo clásico, y las agradables alarmas del hallazgo y de lo imprevisto».

El poeta que combina la fluida mesura de sus endecasílabos y la sorpresa de sus imágenes, no por eternas menos nuevas —agua, río, rosa— escribió también ese «grave porvenir» en el cual vivimos y que resulta incomprensible sin su escritura. Un hombre escribe. El libro que redacta termina por darle sentido a esa lectura que ha sido su vida, aun cuando quien escribe crea que no había vivido ni fue feliz. Pero sus frases, cierto gozoso disfrute que en ellas brilla, residuo alquímico de la muda existencia, nos confirman cómo transformó sus días en rumor y música. Decía en La moneda de hierro *(1976):*

He cometido el peor de los pecados
Que un hombre puede cometer. No he sido
Feliz...

Mi mente
Se aplicó a las simétricas porfías
Del arte, que entreteje naderías.

Quien recitaba a Hugo y Verlaine terminaba por asentir ante Mallarmé: todo confluye en un libro. O, más modestamente, en un simple catálogo de libros.

El enigma de Shakespeare (1964)

Glosar las Sagradas Escrituras borgianas puede ser, como la otra, una tarea tan deleitosa como infinita. En El enigma de Shakespeare, *transcripción de una cinta magnetofónica con motivo del cuarto centenario del dramaturgo, el atribuir las obras de Shakespeare a Bacon o a Marlowe le da pie para un grato recorrido donde conjura insensateces criptográficas y delirios interpretativos y recurre, con sosegado humor, a mostrar las imposibilidades psicológicas o verbales que impide la primera atribución.*



En el caso de Marlowe su análisis se hace más fino, del placer estético a las conjeturas de la novela policial, para concluir con una bella metáfora de dos caras.

Shakespeare, que encierra y resume todos los hombres, fue para sus contemporáneos invisible, como en cierta forma también lo fue Cervantes para los suyos. Pero el poder creador de Shakespeare, surgido directamente del contacto con los autores y el escenario, podía apagarse, en silencio y sin remordimientos, luego de esa magia instantánea. Además, a Shakespeare, dueño y señor de todas las palabras, no le pareció pertinente buscar aquellas que describieran su silencio apacible de propietario campestre. La conferencia se convierte así en el borrador ampliado de otro texto borgiano: «Everything and Nothing». Una creación que brota de la erudición. Un erudito que brinda las fuentes de su creación.

Del amor y los otros desconsuelos (1968)

Gustavo García Saraví, poeta argentino que ha cultivado con gran acierto el soneto, y muy vinculado a España, ve prologada su obra por Borges. Una obra donde lo personal y lo histórico se entrelazan, ahondando el pasado a partir de la referencia personal. Borges propone entonces un rescate de la historia argentina y de las fechas que son hoy placas de mármol.

Por ello, repasar la obra poética de Borges es encontrar también su versión de la historia argentina, desde la primera junta de gobierno, durante el congreso de Tucumán, hasta su oposición al régimen de Perón. Pero el hombre que nos ha dado su personal versión del pasado histórico es también el prologuista que ha señalado a nuestra atención innumerables textos que vale la pena revisar. Su propia historia literaria argentina. Allí están Mariana Grondona y un libro de viajes por Europa, allí están Wally Zenner y dos libros de poemas, allí está Susana Bombal y su novela y Emma Risso Platero y su libro de narraciones fantásticas. Hay que releer entonces con ojos de Borges y ver qué queda de todo ello. Prólogos con un prólogo de prólogos *(1975) ofrecía ya muchas opciones para reconstruir la peculiar historiografía literaria borgiana. A ello deben añadirse, además de los mencionados, estos de Cócaro y García Saraví. Gracias a Borges la literatura argentina se dilata en sus silencios y en sus márgenes.*

Los morenos (1970)

Ya en 1935, cuando publicó Historia Universal de la Infamia, *Borges, a través de «El espantoso redentor Lazarus Morell» había prestado atención a lo que el aporte negro significó en la cultura de América, desde el irónico arranque del cuento:*

En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador

Carlos V la importación de negros que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas.

El cuento, que según Mary Lusky Friedman (Una morfología de los cuentos de Borges, *1990) pinta «un retrato estereotipado de las plantaciones de EE.UU antes de la guerra civil», propone ya muchas de las consecuencias que Borges atribuye a ese gesto del P. de las Casas, y que treinta y cinco años después volverá a repetir en su prólogo a la carpeta de dibujos del artista uruguayo Carlos Páez Vilaró, creador también de un singular conjunto arquitectónico en la costa uruguaya: «CasaPueblo».*

Esas consecuencias eran, en el cuento, y refiriéndose a Sudamérica: «el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi» y «la fornida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus Pardos y Morenos *en el Cerrito», todos ellos mencionados de nuevo al hablar de Páez Vilaró y sus ágiles dibujos, de trazo rápido, donde los patios y la bullente vida de los balcones entretejen su ágil red.*

De todos modos, Borges no parece ir más allá de estas reiteradas referencias, en su balance de la cultura negra en el Río de la Plata, y de una resignada aceptación de la esclavitud, redimida por algún gesto heroico o de una asimilación, despojada de memoria histórica. La anécdota final acentúa la desamparada soledad de unas gentes en una tierra a la que habían sido arrastrada por la fuerza y vendidas al mejor postor. Sin embargo, el brillo exótico de la Historia Universal de la Infamia *había terminado por convertirse en un dolor inmediato y fraterno, vivido en la intimidad de su propia casa.*

Fiat Concord (1971)

Borges, para subsistir primero y luego dentro de su amabilidad sempiterna, condescendió a muchos encargos: un folleto sobre Argentina para Varig, una conferencia sobre literatura fantástica editada por Olivetti, y un hermoso testimonio sobre los amigos, que comienza con su padre y con Macedonio Fernández, para un laboratorio farmacéutico.

Dentro de este género se sitúa la carpeta con acuarelas de Castagnino —vigorosos rostros de caballos, en entrecruzado tropel de piernas y cascos— para promover un nuevo modelo de la Fiat.

El texto, como siempre, le sirve para ir más allá de su función publicitaria. Reflexiona sobre la historia argentina —«Caballos y hacienda se multiplicaron bíblicamente y contribuyeron a convertir el virreinato más modesto y más indigente en una de las primera repúblicas latinoamericanas»— y para amonedar una imagen arquetípica de su patria: «el hombre firme en el caballo».

Sin estar obnubilados por la admiración asoma la sospecha, inconcebible pero cierta, de que Borges era incapaz de una página menor. Ésta, con el involuntario humorismo de sus finales «caballos de fuerza» termina por traer un eco de remotos orígenes y



hazañas legendarias. De una épica menor, pero épica al fin, del primer caballo al Fiat Concord. Borges, publicista, sabía persuadir.

Ramón Columba: El Congreso que yo he visto *(1978)*

Para los «Esquemas» de la Editorial Columba de Buenos Aires, Borges preparó tres delgados y útiles volúmenes: literatura inglesa, norteamericana y uno sobre el budismo, en colaboración con Alicia Jurado. También prologó un cuarto, colectivo y más voluminoso, sobre la Argentina.

Estos trabajos, algunos de los cuales le ayudaron a subsistir cuando el peronismo lo dejó cesante como bibliotecario y lo nombró inspector de aves en un mercado de Buenos Aires, están detrás de este prólogo hecho a la recopilación de anécdotas y caricaturas que Ramón Columba, el editor, dedicó al Congreso argentino y a sus representantes, entre 1906 y 1943.

Señala Borges el carácter a la vez preciso y espectral de todo retrato, ya que subsiste más allá del muerto y en alguna forma lo encarna para siempre, y reflexiona luego sobre la caricatura que tiene «como todas las artes, la misteriosa obligación de ser grata». El valor del prólogo se enriquece, como en el caso de Páez Vilaró, con un recuerdo personal de Borges, mostrando su estrategia en tal campo: erudición histórica que desemboca en referencia autobiográfica. Así, Borges dibuja, con un generoso rasgo, al editor de los serviciales «Esquemas», mostrando, una vez más, cómo la palabra termina por recrear, mejor incluso que las líneas del lápiz, la silueta de un hombre.

María Luisa Bombal (1988)

La autora de La última niebla *y* La amortajada, *publicadas por* Sur, *debería fascinar a Borges. Esa joven chilena pelirroja había logrado crear un mundo narrativo propio. María Luisa Bombal, con su firme pulso para borrar los límites entre vida y muerte, y su actitud inteligente y emancipada en la vida diaria, causó una impresión imborrable entre sus amigos argentinos de los años 40, tal como lo confirma una página de José Bianco, el mítico secretario de redacción de* Sur, *ahora incluida en su libro* Ficción y reflexión *(Fondo de Cultura Económica). Por ello, muchos años más tarde, Borges deja consignada, en inglés, su admiración por una escritora sutil, que había aprendido a hablar desde la muerte, como en el caso de* La amortajada, *y era, sin lugar a dudas, una de las mejores, como lo atestiguan las reediciones (Seix-Barral) y las biografías que se han escrito sobre su atrayente y desgarrada figura. La edición en inglés de sus textos confirma su irradiación creciente y la importancia, cada día mayor, de su aporte a nuestras letras. Borges lo supo antes que nadie.*

Juan Gustavo Cobo Borda

Primera edición de *La calle de la tarde*, poemas de Nora Lange, con una viñeta de Nora Borges (1924)

LA CALLE DE LA TARDE

POR

NORA LANGE



PRÓLOGO DE JORGE LUIS BORGES

J. SAMET, LIBRERO - EDITOR
BUENOS AIRES



[Al margen de los libros]

Intenciones*

La Biblioteca es infinita y pasiva. Con una hospitalidad que es afín a la resignación y a la indiferencia, acoge y atesora todos los libros, porque cada libro, algún día, puede ser útil a alguien o alguien puede buscar la seguridad de que no le es inútil. La Biblioteca, así, propende a ser todos los libros o, lo que es igual, a ser el pasado, todo el pasado, sin la depuración y la simplificación del olvido. La Biblioteca sólo es querible, como el universo lo es o los vastos sistemas filosóficos del Indostán o de la escolástica, con una suerte de amor fati.

La revista, en cambio, es humana: condesciende a simpatías y diferencias. Ya que representa la Biblioteca, puede ser tan curiosa como ésta y no menos heterogénea: el círculo de todo el saber será su ámbito y no sólo la historia. Además, ahora sabemos que la historia no está relegada a viejas espadas y a textos laboriosos: no es algo que está hecho sino que se hace, en los sueños y en la vigilia.

En esta su tercera etapa, la revista aspira a no ser indigna de quien la fundó, Paul Groussac, y de los tiempos arduos y valerosos en que ahora le toca vivir. Toda revista, como todo libro, es un diálogo: la suerte del que ahora iniciamos también depende del lector, ese interlocutor silencioso.

Prólogo a *En tu aire, Argentina**

Los aniversarios, los himnos, las placas conmemorativas, la veneración escolar, los excesos del mármol y del bronce, la nomenclatura patriótica del país, que convierte a sus hombres y a sus batallas en un serie de edificios, en una esquina o en el andén de una estación; estos hechos han contribuido, paradójicamente, a hacer del pasado argentino una cosa desvaída, pueril e insípida. Versos como estos que Martínez Estrada escribió, acaso sin propósito irónico:

* La Biblioteca, *Buenos Aires, tomo IX, 2.ª época, n.º 1, primer trimestre 1957. Cuando Borges era director de la Biblioteca Nacional y José Edmundo Clemente su vicedirector.*

* *Nicolás Cócaro:* En tu aire, Argentina. *Buenos Aires, Ediciones Voz Viva, 1957.*

Escuelas de adultos e infantiles coros
a los mausoleos lleven fresca yedra

son testimonio del orbe exangüe y ceremonial a que hemos relegado una historia que, sin embargo, no está muy distante en el tiempo. De ahí lo bien venido y lo necesario de este ferviente libro de Cócaro, para quien el ayer de estas tierras no es un esquema de fechas, apoteosis boba y estatuas, sino un mundo azaroso y patético, de hombres falibles y mortales, urgidos por difíciles circunstancias.

Modificar ligera o profundamente el pasado es quizás el único milagro que la teología dogmática (con la sola excepción de Pietro Damiani) ha prohibido al Señor y que nuestra mala memoria y la literatura ejecutan continuamente. Trátase, acaso, de una de las tareas fundamentales de la poesía que, a diferencia de la caótica realidad, procede por una selección de hechos representativos, que simbólicamente son verdaderos aunque históricamente pueden no serlo. De dos maneras cumple Cócaro su labor. La primera es la imaginación verosímil de patéticos pormenores circunstanciales; el general Mitre, que está preso, mira desde las rejas de una ventana los árboles y las quintas de Chivilcoy. La segunda es la dramática suposición de que en un momento de su vida el personaje del poema ha intuido quién será para el porvenir; en las páginas de *En tu aire, Argentina,* Lavalle, Güemes o Laprida, bruscamente se ven para siempre.

Quienes practican en este país el romance histórico, deliberadamente eluden un elemento que es capital en ésta y en toda poesía: pasión.

Las guerras no se hacen sin odio, pero en las increíbles composiciones de esta gente bien educada el americano y el godo o el cristiano y el indio o el unitario y el federal se despedazan con decoro y sin una palabra que pueda herir la sensibilidad más alerta. No así los hombres de *En tu aire, Argentina* que padecen, odian y mueren.

He procurado argumentar las virtudes que se cifran en este libro, pero no ignoro que la única virtud de un poema está en su voz y en la respuesta de nuestra sangre, no en razonamientos abstractos. Que las piezas que integran este breve y suficiente volumen obren, pues, por sí solas.

Buenos Aires, 21 de octubre de 1957.

Prólogo*

Tales midió la sombra de una pirámide para indagar su altura; Pitágoras y Platón enseñaron la trasmigración de las almas; setenta escribas, recluidos en la isla de Pharos, produjeron, al cabo de setenta jornadas de labor, setenta versiones idénticas del Pentateuco; Virgilio, en la segunda *Geórgica,* ponderó las delicadas telas de seda que elaboran los chinos y, días pasados, jinetes de la provincia de Buenos Aires se disputaban la victoria en el juego persa del polo. Verdaderas o apócrifas, las heterogéneas noticias que he enumerado (a las que habría de agregar, entre tantas otras, la presen-

* *Ryunosuké Akutagawa:* Kappa. Los engranajes, *Buenos Aires, Mundonuevo, 1959.*



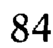
cia de Atila en los cantares de la *Edda Mayor)* marcan sucesivas etapas de un proceso intrincado y secular, que no ha cesado aún: el descubrimiento del Oriente por las naciones occidentales. Este proceso, como es de suponer, tiene su reverso; el Occidente es descubierto por el Oriente. A esta otra cara corresponden los misioneros de hábito amarillo que un emperador budista envió a Alejandría, la conquista de la España cristiana por el Islam y los encantadores y a veces terribles volúmenes de Akutagawa.

Discernir con rigor los elementos orientales y occidentales en la obra de Akutagawa es acaso imposible; por lo demás, los términos no se oponen exactamente, ya que en lo occidental está el cristianismo, que es de origen semítico. Entiendo, sin embargo, que no es aventurado afirmar que los temas y el sentimiento son orientales, pero que ciertos procederes de su retórica son europeos. Así, en *Kesa y Moritó* y en *Rashômon,* asistimos a diversas versiones de una misma fábula, referidas por los diversos protagonistas; es el procedimiento de Robert Browning, en *The ring and the book.* En cambio, cierta tristeza reprimida, cierta preferencia por lo visual, cierta ligereza de pincelada, me parecen, a través de lo inevitablemente imperfecto de toda traducción, esencialmente japonesas. La extravagancia y el horror están en sus páginas, pero no en el estilo, que siempre es límpido.

Akutagawa estudió las literaturas de Inglaterra, de Alemania y de Francia; el tema de su tesis doctoral fue la obra de Morris y nos consta que frecuentó a Schopenhauer, a Yeats y a Baudelaire. La reinterpretación psicológica de las tradiciones y leyendas de su país fue una de las tareas que ejecutó.

Thackeray declara que pensar en Swift es como pensar en la caída de un imperio. Análogo proceso de vasta desintegración y agonía nos dejan entrever las dos narraciones que componen este volumen. En la primera, *Kappa,* el novelista recurre al artificio de fustigar la especie humana bajo el disfraz de una especie fantástica; acaso los bestiales *yahoos* de Swift o los pingüinos de Anatole France o los curiosos reinos que atraviesa el mono de piedra de cierta alegoría budista fueron su estímulo. A medida que procede el relato, Akutagawa olvida las convenciones del género satírico; a los kappas no les importa revelar que son hombres y hablan directamente de Marx, de Darwin o de Nietzsche. Según los cánones literarios, esta negligencia es una falla; de hecho, infunde en las últimas páginas una melancolía indecible, ya que sentimos que en la imaginación del autor todo se desmorona, y también los sueños de su arte. Poco después, Akutagawa se mataría; para quien escribió esas últimas páginas, el mundo de los kappas y el de los hombres, el mundo cotidiano y el mundo estético ya eran parejamente vanos y deleznables. Un documento más directo de ese crepúsculo final de su mente es el que nos propone *Los engranajes.* Como el *Inferno* de aquel Strindberg que entrevemos al fin, esta narración es el diario, atroz y metódico, de un gradual proceso alucinatorio.

Diríase que el encuentro de dos culturas es necesariamente trágico. A partir de un esfuerzo que se inició en 1868, el Japón llegó a ser una de las grandes potencias del orbe, a derrotar a Rusia y a lograr alianzas con Inglaterra y con el Tercer Reich.

Esta casi milagrosa renovación exigió, como es natural, una desgarradora y dolorosa crisis espiritual; uno de los artífices y mártires de esta metamorfosis fue Akutagawa que se dio muerte el día 24 de julio de 1927.

Prólogo*

Así como el crepúsculo participa de la noche y del día y las olas de la espuma y del agua, dos elementos de naturaleza dispar inseparablemente integran el libro. El libro es una cosa entre las cosas, un objeto entre los objetos que coexisten en las tres dimensiones, pero es también un símbolo como las ecuaciones del álgebra o las ideas generales. Podemos así equipararlo a un juego de ajedrez, que es un tablero negro y blanco y las piezas y la cifra casi infinita de maniobras posibles. También es evidente la analogía de los instrumentos de música, la del arpa que Bécquer entrevió en un ángulo del salón y cuyo silencioso mundo sonoro compararía con un ave que duerme. Tales imágenes son meras aproximaciones y sombras: el libro es harto más complejo. Los símbolos escritos son un espejo de símbolos orales, que a su vez lo son de abstracciones o de sueños o de memorias. Quizá baste dejar escrito que el libro, como el hombre que lo creó, se compone de alma y de cuerpo. De ahí el deleite múltiple que nos brinda: felicidad de la vista, del tacto y de la inteligencia. Cada cual imagina a su modo el Paraíso; yo, desde la niñez, lo he concebido como una biblioteca. No como una biblioteca infinita, porque hay algo de incómodo y de enigmático en todo lo infinito, sino como una biblioteca hecha a la medida del hombre. Una biblioteca en la que siempre quedarán libros (y tal vez anaqueles) por descubrir, pero no demasiados. En suma, una biblioteca que permitiera el placer de la relectura, el sereno y fiel placer de lo clásico, y las agradables alarmas del hallazgo y de lo imprevisto. El conjunto de libros españoles que este catálogo registra parece anticipar gratamente esa vaga y perfecta biblioteca de mi esperanza.

Espíritu y materia es el libro; la mente hispánica y la artesanía hispánica viven y se conjugan en las piezas congregadas aquí. El espectador se demorará en el examen de estos frutos cabales y delicados de una tradición secular; lícito es recordar que las tradiciones no son la repetición mecánica de una forma inflexible sino un alegre juego de variaciones y de renovaciones. Aquí están las diversas literaturas que manejan la lengua castellana, en una y otra margen del mar; aquí, el inagotable ayer y el cambiante ahora y el grave porvenir que aún no desciframos y que sin embargo escribimos.

Buenos Aires, 9 de agosto de 1962.

* Catálogo de la Exposición de Libros Españoles. *Buenos Aires, octubre 1962.*



El enigma de Shakespeare*

Los dos últimos capítulos del libro *Crítica literaria*, de Paul Groussac, están dedicados a la cuestión Shakespeare, o, como yo he preferido llamarlo hoy, el enigma de Shakespeare. Se trata, como ustedes habrán supuesto, de la tesis de aquellos que niegan al individuo William Shakespeare, que murió en 1616, la paternidad de las tragedias, comedias, piezas históricas y poemas que hoy se admiran en todas partes del mundo. Groussac en aquellos dos artículos defiende la opinión clásica, la opinión que fue de todos hasta promediar el siglo diecinueve, cuando Miss Delia Bacon, en un libro prologado por Hawthorne, en un libro que Hawthorne no había leído, prefirió atribuir al canciller y filósofo y fundador y, en cierto modo, mártir de la ciencia moderna, Francis Bacon, la paternidad de esas obras.

Ahora bien: yo, desde luego, creo que el William Shakespeare que hoy honran el Oriente y el Occidente fue el autor de las obras que le atribuimos, pero a los argumentos señalados por Groussac querría agregar otros, y, además, ha surgido en los últimos años una segunda candidatura, la más interesante de todas, desde el punto de vista psicológico, y aun podríamos decir, desde el punto de vista policial: la que atribuye al poeta Christopher Marlowe, que murió asesinado en una taberna de Deptfor, cerca de Londres el año 1593, la paternidad de esas obras. Veamos, en primer término, los argumentos contra la paternidad de Shakespeare. Los argumentos podrían condensarse así: Shakespeare recibió una educación bastante somera en la *Grammar School* o escuela elemental de su pueblo, Stratford. Shakespeare, según declaración de su rival y amigo, el poeta dramático Ben Jonson, poseía *small Latin and less Greek*, es decir «poco latín y menos griego». Y hay quienes en el siglo XIX descubrieron, o creyeron descubrir, una versación enciclopédica en la obra de Shakespeare; el hecho es, me parece, que el vocabulario de Shakespeare es un vocabulario gigantesco aun dentro de la gigantesca lengua inglesa, pero que una cosa es el empleo de términos de muchas disciplinas y ciencias y otra el conocimiento profundo o superficial de esas ciencias y disciplinas. Podemos recordar el caso análogo de Cervantes. Creo que un tal Barby en el siglo XIX publicó un libro titulado *Cervantes perito en geografía.* La verdad es que para mucha gente lo estético es inaccesible y prefiere buscar las virtudes de los hombres de genio —Cervantes y Shakespeare indiscutiblemente lo fueron—, entre otras cosas; en sus conocimientos, por ejemplo. Se dijo entonces, Miss Delia Bacon lo dijo, que la profesión de dramaturgo era algo deleznable en la época de Isabel, la reina virgen, y de Jacobo I, y que la versación enciclopédica que ellos creían descubrir en la obra de Shakespeare no podía pertenecer al pobre hombre William Shakespeare con su *small Latin and less Greek*, sus lecturas fragmentarias de Plutarco y de Chaucer, y que el autor de esas obras tenía que ser un hombre enciclopédico y Miss Delia Bacon lo descubrió en su homónimo Francis Bacon. El argumento entonces sería éste: Bacon era un hombre de vasta ambición política y científica: Bacon quería renovar la ciencia, instaurar lo que él llamó el *regnum hominis* o reino del

* Revista de Estudios de Teatro, *VIII, 64, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Con motivo del Cuarto Centenario de William Shakespeare.*



hombre. Y no hubiera convenido a su dignidad de canciller y de filósofo la redacción de obras dramáticas. Habría buscado entonces al actor y empresario William Shakespeare y habría usado el nombre de éste como seudónimo. Tal vendría a ser el argumento. Quienes enriquecieron, o llevaron al absurdo, la tesis de Miss Bacon, recurrieron —y ya estamos en lo policial, en «El Escarabajo de Oro» del futuro Edgard Allan Poe— a la criptografía. Por increíble que parezca, recorrieron toda la obra de Shakespeare buscando un verso que empezara con una B, el siguiente con una A, el otro con una C, el penúltimo con una O y el verso final con una N. Es decir, buscaban una firma secreta de Bacon en su obra, y no la encontraron. Entonces, alguno de ellos, aun más absurdo que sus precursores, lo cual parece difícil, recordó que la palabra *bacon* significa «tocino» en inglés, y que Bacon en lugar de firmar siquiera criptográficamente o acrósticamente su nombre, habría preferido firmar *hog*, o *pig* o *swine* que significa cerdo, hecho extraordinariamente improbable, ya que nadie hace bromas de ese tipo sobre su propio apellido. Y creo que alguno de ellos tuvo la suerte de encontrar un verso que empezaba con una P, el segundo no con una i, sino con una y griega, y el otro con una G. Y sobre ese cerdo solitario descubierto en las obras de Bacon, se creyó que la extraña tesis podía ser justificada. Hay además una larga palabra de tipo latino, sin sentido, en la cual algunos han descubierto el anagrama: «Francis Bacon sic scriptit» o «Francis Bacon fecit» o algo así por el estilo. Uno de los partidarios de la tesis baconiana fue Mark Twain: Mark Twain, que ha resumido todos los argumentos de una manera muy divertida en un libro titulado *Is Shakespeare dead? —¿Ha muerto Shakespeare?—* y que recomiendo, no a la convicción, pero sí a la diversión de ustedes. Todo esto, como se ve, es puramente conjetural e hipotético. Todo esto ha sido refutado magistralmente por Paul Groussac en aquellos artículos que, según creo, se publicaron por vez primera en *La Nación* y luego aparecen al final del volumen *Crítica literaria.* Pero a estos argumentos yo agregaría otros, de índole diversa: Groussac habla de la pobreza de los versos que se atribuyen a Bacon: yo agregaría que la mente de ambos hombres es esencialmente, irreparablemente distinta. Bacon, desde luego, tiene, o tuvo, una mente más moderna que la de Shakespeare: Bacon siente la historia: Bacon sintió que su época, el siglo XVII, era el comienzo de una era científica y Bacon quiso que no se procediera venerando los textos de Aristóteles sino investigando la naturaleza directamente. Ya por la Edad Media había corrido la metáfora, o la imagen, de dos libros redactados por el Espíritu Santo. Uno de esos libros sería la Biblia, el otro sería el libro siempre abierto de la Naturaleza, o, como diría el historiador Carlyle después, el libro de la Historia, aquel libro que debemos leer y escribir continuamente: cada uno de nosotros es parte del proceso histórico: y además con una frase, que casi infunde una suerte de temor —agrega Carlyle—, aquel libro en el cual también nos escriben: es decir, nosotros somos asimismo símbolos de la historia. Bacon fue un precursor de lo que ahora llamamos ficción científica, ya que en su *Nueva Atlántida* él nos narra la aventura de unos viajeros que llegan a una isla perdida en el Pacífico y en esa isla están realizados muchos



de los prodigios de la ciencia actual. Por ejemplo: hay naves que navegan bajo el agua, hay otras que navegan por los aires; hay gabinetes en los que se producen artificialmente la lluvia, la nieve, las tempestades, los ecos y los arco-iris; hay jardines zoológicos que agotan la variedad de todas las cruzas, especies vegetales y animales actuales, una suerte de jardín zoológico fantástico. Luego, la mente de Bacon era no menos propensa a la metáfora que la mente de Shakespeare. Aquí tendríamos un punto de contacto entre los dos, salvo que las metáforas son harto distintas. Imaginemos un libro de lógica, el *Sistema de Lógica,* de Stuart Mill, en el cual señala los errores a que la mente humana propende. Tendríamos una clasificación de falacias. Esto lo ha hecho Stuart Mill y lo han hecho muchos otros. Pero, ¿cómo lo hizo Bacon? Lo hizo, ante todo, diciendo que la mente del hombre no es un espejo liso, sino un espejo ligeramente cóncavo o ligeramente convexo, que deforma la realidad. Luego afirmó que el hombre propende al error, y llamó ídolos a los errores a que propendemos. Y enumeró, así, los *ídola-tribus,* los ídolos de la tribu, los ídolos comunes a todo el género humano. Manifestó que hay mentes que notan las afinidades de las cosas, y otras que tienden a notar y exagerar las diferencias, y que el observador científico debía observarse a sí mismo y corregir esa inclinación a notar diferencias o parecidos. Simpatías o diferencias, diría, a su tiempo, Alfonso Reyes. Luego, Bacon habla de los ídolos de la caverna, *ídola specus;* es decir, cada hombre propende, sin saberlo, a cierta clase de errores. Imaginemos a un hombre, un hombre inteligente, a quien le exponen, digamos, la poesía de Heine, la filosofía de Spinoza, las doctrinas de Einstein o de Freud. Si este hombre es antisemita, tenderá a rechazar esas obras, simplemente porque son obras de judíos; y si es judío o filosemita, tenderá a aceptarlas, simplemente porque siente simpatía por los judíos. En ambos casos no examinará imparcialmente la obra de Heine, o la obra de Einstein, o la filosofía de Bergson, o lo que fuere, sino que supeditará su juicio de tales obras a sus gustos o sus disgustos. Después, Bacon señala los *ídola forum,* los ídolos del foro, o del mercado; es decir los errores causados por el lenguaje, y observa que el lenguaje no es obra de los filósofos, sino obra del pueblo. Chesterton afirmaría que el lenguaje fue inventado por cazadores, pescadores y vagabundos y por eso es esencialmente poético. Es decir, el lenguaje no ha sido creado para la descripción de la verdad, ha sido creado por gente arbitraria y fantasiosa; el lenguaje nos lleva continuamente a errores. Si se dice de alguien que es sordo, por ejemplo, y otra persona lo pone en duda, el primero dirá: Sí, es sordo como una tapia, simplemente porque tiene a mano la frase conveniente: «sordo como una tapia». Y a esos ídolos Bacon agrega una cuarta especie de ídolos, que son los que él llama *ídola teatri:* ídolos del teatro. Anota Bacon que todo sistema científico, sin excluir su sistema de filosofía, observación e inducción —de ir, no de lo general a lo particular, sino de lo particular a lo general—; Bacon dice, repito, que toda filosofía reemplaza el mundo real por un mundo más o menos fantástico, o, en todo caso, simplificado. Y así tenemos el marxismo, que juzga todos los hechos históricos por razones económicas; o tenemos a un historiador como Bos-



suet, que ve en todo el proceso histórico a la providencia; o las teorías de Spengler; o las doctrinas actuales de Toynbee, y ninguna de ellas, diría Bacon, es la realidad sino un teatro, una representación de la realidad. Bacon, además, descreía del idioma inglés. Bacon creía que las lenguas vernáculas no tenían porvenir. Por eso él hizo traducir todas sus obras al latín. Bacon, tan enemigo de la Edad Media, creía, como la Edad Media, que hay una lengua internacional, que es el latín. En cambio, Shakespeare, según sabemos, sintió profundamente la lengua inglesa, esa lengua acaso única, entre las otras lenguas occidentales, porque posee lo que podríamos llamar un doble registro: para las palabras comunes, para las ideas, digamos de un niño, de un rústico, de un marinero, de un campesino, posee palabras de origen sajón, y para lo intelectual posee palabras de origen latino. Y además, esas palabras no son nunca exactamente sinónimas, hay un matiz diferencial; una cosa es decir sajonamente «dark» y otra cosa es decir «obscure», una cosa es decir «brother hood» y otra decir «fraternity», una cosa, sobre todo para la poesía, que depende no sólo del ambiente, no sólo del sentido, sino de la connotación del ambiente de las palabras, una cosa es decir latinamente «riget» y otra es decir «single».

Shakespeare sintió todo esto, podríamos decir que buena parte del encanto de Shakespeare depende de ese juego recíproco de voces latinas y de voces germánicas. Por ejemplo, cuando Macbeth, ante su mano ensangrentada, piensa que esa mano teñiría de escarlata los mares multitudinarios, haciendo de lo verde una sola cosa roja, dice:

> Will all great Neptune's ocean wash this blood
> Clean from my hand? No, this my hand will rather
> The multitudinous seas incarnadine,
> Making the green one red.

En el tercer verso tenemos largas y sonoras y letradas voces latinas: multitudinous, incarnadine, y luego breves voces sajonas: green one red. De suerte que hay, me parece, una incompatibilidad psicológica entre la mente de Bacon y la mente de Shakespeare, y esto basta para invalidar todos los argumentos de los baconianos, y todas las criptografías, todas las firmas secretas, reales o imaginarias, que han descubierto o que han creído descubrir en su obra.

Hay otras candidaturas que paso por alto, y llego ahora a la menos inverosímil de todas: a la del poeta Christopher Marlowe, que murió asesinado, según se cree, el año 1593, a los 29 años, la edad de la muerte de Keats, la edad de la muerte de nuestro poeta suburbano Evaristo Carriego. Y veamos un poco la vida de Marlowe y su obra. Marlowe fue un «university whit», un ingenio universitario; es decir, perteneció a aquel grupo de jóvenes universitarios que condescendieron, por decirlo así, al teatro, y además Marlowe perfecciona el «blank verse», el verso blanco, que sería el instrumento predilecto de Shakespeare, y hay en la obra de Marlowe versos no menos espléndidos que en la obra de Shakespeare; por ejemplo, aquel verso admirado por Unamuno que dijo que era superior, ese solo verso era superior, a todo el *Fausto* de Goethe, olvidando acaso que la perfección es más fácil en un verso que en toda una vasta obra, donde es acaso imposible.



El *Doctor Fausto* de Marlowe, como el *Fausto* de Goethe, se encuentra ante el espectro de Helena (la idea de que Helena de Troya fue un fantasma o una apariencia es una idea que ya está en los antiguos) y le dice a Helena, a Helena de Troya: «Oh, Helen, make me inmortal with a kiss» («Oh, Helena, hazme inmortal con un beso»), y luego: «Oh you are fairer than the evening air cladded with beauty with thousand stars» («Eres más hermosa que el aire de la tarde vestido por la belleza de mil estrellas»). Y no dice el cielo de la tarde, sino el aire de la tarde, es decir, en esa palabra aire ya está el espacio copernicano, ese espacio infinito que fue una de las revelaciones del Renacimiento, ese espacio en el cual nosotros todavía creemos, a pesar de Einstein, ese espacio que viene a suplantar las esferas concéntricas del sistema de Ptolomeo, que preside la triple comedia de Dante.

Es decir, Marlowe fue un gran poeta, y Marlowe crea el instrumento de Shakespeare, el verso blanco, y esto ya daría alguna verosimilitud a la tesis. Pero ahora volvamos al trágico destino de Marlowe. Por aquellos años, es decir, en la última década del siglo XVI, se temía una insurrección católica en Inglaterra, una insurrección fomentada por el poderío de España. La ciudad de Londres, además, estaba agitada por motines. Habían llegado a Londres muchos artesanos flamencos y franceses, y se les acusaba de comer «the bread of fatherless children», «el pan de niños sin padres». Es decir, había una suerte de nacionalismo que atacaba a estos extranjeros y hasta amenazaba con una matanza general. Luego el Estado ya tenía lo que hoy llamaríamos un «secret service», un servicio secreto, y Marlowe fue uno de los hombres del «secret service». Se perseguía a los católicos y se perseguía asimismo a los puritanos, y un escritor dramático, Kyd, Thomas Kyd, fue arrestado, y en su casa se encontraron papeles. En uno de esos papeles había un manuscrito con veintitantas tesis heréticas, y algunas escandalosas; bástеme recordar, de paso, que una de las tesis era que Jesús había sido homosexual, había además una defensa de la homosexualidad, y además se negaba que un hombre, Cristo, pudiera ser hombre y Dios a un mismo tiempo. Había además una alabanza del tabaco, que Raleigh había traído de América. Y Marlowe era uno de los contertulios de Raleigh, aquel corsario, aquel historiador que luego fue ejecutado, en cuya casa se celebraban reuniones que se llamaban ominosamente «the school of night», «la escuela de la noche». Además, los personajes de Marlowe, los personajes que cuentan con la evidente simpatía del autor, vienen a ser como magnificaciones de Marlowe, son ateos; *Tamburlaine*, Tamerlán, quema el Corán, y finalmente, cuando ha conquistado el mundo, quiere, como el Alejandro de Macedonia de la leyenda, conquistar el cielo y ordena que se dirija su artillería contra el cielo, y que cuelguen banderas negras del cielo para significar la hecatombe, la matanza de los dioses: «And how black banners from the sky», etcétera.

Y luego tenemos a Fausto, al doctor Fausto, que significa el apetito renacentista de querer conocerlo todo, de leer el libro de la naturaleza, no en busca de enseñanzas morales, como se había hecho en la Edad Media, cuando se redactaron los fisiólogos o bestiarios, sino en busca de las letras que componen el universo.

Y luego tenemos *El Judío de Malta*, que es una magnificación de la codicia. Este manuscrito fue examinado por la policía. Kyd fue torturado; la tortura no es una invención de nuestro tiempo, y Kyd confesó o declaró, lo cual es muy natural, ya que su vida estaba en juego, que ese manuscrito no era de él, era de puño y letra de Marlowe, con el cual había compartido una habitación cuando los dos trabajaban juntos revisando y corrigiendo piezas de teatro. Había un tribunal llamado «The Star of Chamber» para juzgar estos delitos. Y a Marlowe le dieron una semana; al cabo de una semana tenía que comparecer ante ese tribunal para ser acusado de blasfemia y ateísmo y tenía que defenderse. Y luego, dos días antes de la sesión, Marlowe aparece asesinado en una taberna de Deptford. Parece que cuatro hombres, todos pertenecientes al servicio secreto, llegaron a esa taberna, almorzaron, durmiendo la siesta, salieron a caminar por el pequeño y húmedo jardín que rodeaba a la taberna, y luego jugaron, no sé si al ajedrez o al «bac-gammon», y luego hubo una discusión sobre la cuenta. Entonces Marlowe habría sacado su puñal (las armas blancas eran de uso común entonces), y habría sido apuñalado con su propio puñal en un ojo, y habría muerto. Ahora, según la tesis de Calvin Hoffman, el que murió no sería Marlowe, sería otro, sería uno cualquiera de los otros tres; además en aquel tiempo no había manera de identificar a la gente, no se conocían las impresiones digitales, era muy fácil hacer pasar a un hombre por otro, y Marlowe había anunciado a sus amigos su intención de huir a Escocia. Escocia entonces era un reino independiente, y entonces, según la tesis de Hoffmann, Marlowe habría hecho pasar al otro muerto por él, habría huido a Escocia, y desde allí habría remitido a su amigo el actor y empresario William Shakespeare las obras que hoy se atribuyen a Shakespeare. Desde Escocia le habría hecho llegar los manuscritos de *Macbeth*, de *Hamlet*, de *Otelo*, de *Antonio y Cleopatra*, etc. Luego él habría muerto, según la tesis, unos cuatro o cinco años antes de la muerte de Shakespeare. Este, entonces, vendido su teatro y retirado a su pueblo de Stratford, habría olvidado totalmente su obra literaria, y dedicado a ser el hombre más acaudalado del pueblo, y entregado, asimismo, a los placeres del litigio con sus vecinos, hasta su muerte, acaecida después de una francachela con unos actores que vinieron a verlo de Londres, el año 1616.

Ahora, el argumento que yo esgrimiría en contra de esta tesis es que aunque Marlowe fue un gran poeta y tiene versos no indignos de Shakespeare, y hay además muchos versos de Marlowe intercalados, casi como perdidos, en las obras de Shakespeare, existe, sin embargo, una diferencia esencial entre los dos. Coleridge, para alabar a Shakespeare, usó el vocabulario de Spinoza. Dijo que Shakespeare era lo que Spinoza llama *natura naturans*, es decir, la naturaleza creadora, esa fuerza que toma todas las formas, es decir, esa fuerza que está como muerta en las piedras, que duerme en las plantas, que sueña en la vida de los animales que sólo son conscientes del presente y que llega a una consciencia, o a cierta consciencia, en nosotros, los hombres, y esa sería la *natura naturata*.



Hazlitt dijo asimismo que todas las personas que han sido en el universo están en Shakespeare; es decir, Shakespeare tenía el poder de multiplicarse maravillosamente: pensar en Shakespeare es pensar en una muchedumbre, en cambio en la obra de Marlowe tenemos siempre un personaje central: el conquistador: Tamerlán; el codicioso: Barrabás; el hombre de ciencia: Fausto, y los demás personajes son meras comparsas, casi no existen; en cambio en la obra de Shakespeare existen todos los personajes, aun los personajes episódicos. El boticario, por ejemplo, que le vende el veneno a Romeo y que dice: «Mi pobreza, no mi voluntad, consiente», ya se define como un hombre mediante esa sola frase, y eso parece exceder las posibilidades de Marlowe.

Bernard Shaw, en una carta dirigida a Frank Harris, dijo: «Como Shakespeare, entiendo a todo y a todos: como Shakespeare, soy nada y soy nadie»: «Like Shakespeare I understand everything and everybody: and like Shakespeare I am nobody and nothing». De suerte que bastaría esa pluralidad de la mente de Shakespeare para diferenciarlo de Marlowe.

Y ahora llegamos al verdadero enigma de Shakespeare, que sería éste: para nosotros Shakespeare es uno de los hombres más visibles del mundo, pero no lo fue, ciertamente, para sus contemporáneos. Y aquí se repite el caso de Cervantes. Lope de Vega escribió: «Nadie es tan necio que admire a Miguel de Cervantes». Y Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, no encuentra un solo rasgo ingenioso del *Quijote* digno de ser citado, y Quevedo, en un romance, alude distraídamente a la flacura de Don Quijote. Es decir, Cervantes fue casi invisible para sus contemporáneos; su misma actuación militar en la jornada de Lepanto había sido tan olvidada que él mismo tuvo que recordar que debía su manquedad a aquella batalla. En cuanto a Shakespeare, fuera de algún ambiguo elogio en que se habla de sus «sugar sonets», de sus azucarados o dulces sonetos, sus contemporáneos parecen no haberlo visto demasiado. Ahora bien, esto tiene, me parece, una explicación y es que Shakespeare se dedicó al género dramático, principalmente; fuera de los sonetos y algunas poesías ocasionales, por ejemplo «El fénix y la tórtola», o «El peregrino apasionado» o alguna otra. Ahora, cada época cree que hay un género literario que tiene una suerte de primacía. Por ejemplo, a todo escritor que no ha escrito una novela le preguntan cuándo va a escribir una novela. A mí mismo me lo preguntan continuamente. En tiempos de Shakespeare la obra literaria era por excelencia el poema épico, el vasto poema épico, y esta idea continúa hasta el siglo XVIII. Tenemos a Voltaire, el menos épico de los hombres, que escribe sin embargo una epopeya, porque sin una epopeya no hubiera sido un verdadero hombre de letras para sus contemporáneos. Tenemos ahora el culto de la novela. Tenemos el caso de un hombre esencialmente melancólico y elegíaco, como Tasso, que escribe y reescribe sin embargo su *Jerusalem*, porque lo que el tiempo exigía de él era una epopeya.

Y veamos nuestro tiempo. Pensemos en el cinematógrafo. Al pensar en el cinematógrafo la mayoría de nosotros pensamos en actores, o en actrices; yo pensaría anacrónicamente: Miriam Hopkins, Catherine Hepburn: ustedes sin duda pueden agregar nombres

más actuales; o pensamos en directores: yo pensaría en Joseph von Sternberg, que me parece el mayor de todos los directores cinematográficos, o pensaría, si pienso en nuestro tiempo, en Orson Welles, o en Hichtcock; en fin, ustedes pueden poner aquí los nombres que quieran. Pero no pensamos en los libretistas. Yo, por ejemplo, recuerdo el film *La Batida —The Dragnet—, La Ley del Hampa —Underwold—, El Espectro de la Rosa*, la frase de Sir Thomas Brown, que habla de *Ghost of the Rose;* pero fue necesario que hace unos días muriera Ben Hecht para que yo recordara que él era el autor de los libretos de esos films que he visto y que me han entusiasmado tantas veces.

Y algo análogo ocurría con las piezas de teatro en tiempo de Shakespeare. Las piezas de teatro pertenecían a las compañías, no a los autores. Además, cada vez que se las reponía se agregaban escenas con toques de actualidad. Y la gente se rió de Ben Jonson cuando éste publicó con toda solemnidad sus piezas de teatro y le dio el título de *Works*. Obras. Pero, como decía la gente, ¿qué obras son éstas, que son simplemente tragedias y comedias? *Works* tendrían que ser, por ejemplo, poemas líricos o épicos, o elegíacos, o lo que se quiera, pero no piezas de teatro. Así es natural que sus contemporáneos no admiraran a Shakespeare. Él escribía para los actores. Ahora queda el otro misterio. ¿Por qué Shakespeare vende su teatro, se retira a su pueblo natal y se olvida de las obras que ahora son una de las glorias de la humanidad? Hay una explicación que ha sido formulada por el gran escritor De Quincey, y es que para Shakespeare la publicidad no era la letra impresa. Shakespeare no había escrito para ser leído, sino para ser representado. Las piezas seguían representándose y esto le bastaba a Shakespeare. Otra explicación, de índole psicológica, sería que Shakespeare necesitaba el estímulo inmediato del teatro. Es decir, que cuando escribió *Hamlet* o *Macbeth*, él adaptaba sus palabras a tal o cual actor, o, como dijo alguien, que si un personaje canta en la obra de Shakespeare es porque tal o cual actor sabía manejar el laúd o tenía una voz agradable. Es decir, Shakespeare habría requerido ese estímulo circunstancial. Goethe diría mucho después que toda poesía es «Gelegenheitsdichtung», «poesía de circunstancias». Y Shakespeare una vez que no está urgido por los actores y por las necesidades de las tablas no sintió necesidad de escribir. Yo entiendo que esto es lo más probable. Groussac dice que hay muchos escritores que han señalado su desdén por el arte literario, que han extendido aquello de «vanidad, vanidad de vanidades y todo es vanidad» a la literatura, que muchos literatos han descreído de la literatura. Pero dice que todos ellos han buscado una expresión para su desdén y que todas esas expresiones son inexpresivas si las comparamos con el silencio de Shakespeare. Shakespeare, señor de todas las palabras, que llega a la convicción de que la literatura es deleznable, y ni siquiera busca palabras para expresar esa convicción; esto es casi sobrehumano. Dije al principio que Bacon sentía vivamente la historia. En cambio, para Shakespeare, todos los personajes, trátese de los daneses, de Hamlet, de los escoceses, de Macbeth, de los griegos, romanos, de italianos, de tantas otras obras de Shakespeare, todos los personajes son tratados



como si fueran contemporáneos de Shakespeare. Es decir, Shakespeare sentía la variedad de los hombres, pero no la variedad de las épocas históricas. La historia no existía para él; en cambio, existió para Bacon. ¿Cuál fue la filosofía de Shakespeare? Bernard Shaw ha querido hallarla en aquellas sentencias tan dispersas en toda la obra de Shakespeare en que se dice que la vida es esencialmente onírica, ilusoria: «We are such as stuff dreams are made on» —«Somos la misma materia con que se hacen nuestros sueños»—; o cuando dice: «La vida es una historia contada por un idiota, llena de sonido y de furia y que no significa nada» —«Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury that signifyng nothing»—, o antes, cuando compara a cada hombre con un actor, con un actor que por un momento ocupa la escena y luego desaparece y que es como un doble juego, porque el rey que dice estas palabras, Macbeth, es asimismo un actor, un pobre actor, «that struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard no more...»; y que representa el papel de Macbeth. Pero también podemos pensar que todo esto no corresponde a una convicción de Shakespeare, sino a lo que sus personajes pudieron sentir en aquel momento; es decir, que la vida no sería una pesadilla, una pesadilla insensata para Shakespeare, pero la vida pudo ser sentida como una pesadilla por Macbeth, cuando vio que las parcas y las brujas lo habían engañado. Y aquí llegamos al enigma central de Shakespeare, que es acaso el enigma de toda creación literaria. Vuelvo a Bernard Shaw. A Shaw le preguntaron si él creía realmente que el Espíritu Santo había escrito la Biblia. Y Shaw contestó que el Espíritu Santo había escrito no sólo la Biblia, sino todos los libros del mundo. Ahora nosotros ya no hablamos del Espíritu Santo; tenemos otra mitología: hablamos de que un escritor escribe con su subconsciencia, o con lo inconsciente colectivo, y Homero y Milton preferían creer en la Musa: «Canta, oh Musa, la cólera de Aquiles», dijo Homero, o los poetas que se llamaron Homero. Es decir, todos creían en un fuerza de la cual eran amanuenses. Milton se refiere directamente al Espíritu Santo cuyo templo es el pecho de los hombres justos. Es decir, todos ellos sintieron que en una obra hay algo más que los propósitos voluntarios del autor. Cervantes, en la última página del Quijote dice que su propósito no ha sido otro que el de burlarse de los libros de caballería. Ahora, esto podemos interpretarlo de dos modos: podemos suponer que Cervantes dijo esto para dar a entender que había tenido otro propósito, para sugerirlo; pero también podemos tomar literalmente estas palabras, y pensar que Cervantes no tuvo otro fin. Es decir, Cervantes, sin saberlo, creó una obra que los hombres no olvidarán. Y la creó porque escribió el *Quijote* con todo su ser, a diferencia del *Persiles*, por ejemplo, que escribió con un mero propósito literario, en el cual él no puso todo lo oscuro, todo lo secreto que había en él. Y Shakespeare habría sido ayudado asimismo por la distracción; quizá para alcanzar una obra maestra convenga distraerse un poco. Quizás el propósito de ejecutar una obra maestra inhiba al escritor, hará que el escritor se vigile. Quizá la creación estética debe parecerse más bien a un sueño, a un sueño no vigilado por la atención. Y quizás esto ocurrió en el caso de Shakespeare. Además, la obra de Shakespeare

ha ido enriqueciéndose a través de las generaciones de sus lectores. Sin duda, Coleridge y Hazlitt y Goethe y Heine y Bradley y Hugo, que dedicó un libro ciertamente elocuente a la memoria de Shakespeare, sin duda, todos ellos enriquecieron la obra de Shakespeare, y sin duda esa obra será leída de otro modo por los lectores venideros, y quizás una definición posible de la obra genial sería ésta: libro genial es aquel libro que puede ser leído de un modo ligeramente o muy distinto por cada generación. Es lo que ha ocurrido con la Biblia. Alguien ha comparado a la Biblia con un instrumento musical que ha sido tañido infinitamente. Nosotros ahora podemos leer la obra de Shakespeare, pero no sabemos cómo será leída dentro de un siglo, o dentro de diez siglos, o acaso, si la historia universal continúa, dentro de cien siglos. Lo que sabemos es que para nosotros la obra de Shakespeare es una obra virtualmente infinita, y el enigma de Shakespeare es sólo una parte de aquel otro enigma: la creación estética, que a su vez es sólo una faceta de aquel otro enigma: el universo.

Prólogo*

La asidua reverencia que nuestras escuelas dedican a la historia argentina ha servido para borrarla o, mejor dicho, para simplificarla y endurecerla curiosamente. Las invasiones inglesas, la revolución de 1810, la Guerra de la Independencia; las otras guerras, la larga sombra de la primera dictadura, las anteriores y ulteriores contiendas civiles y la Conquista del Desierto, ya casi no son hechos humanos; son las bolillas de un programa o los capítulos de un libro de texto. Los días han caído en aniversarios o en sesquicentenarios, los hombres que vivieron en próceres, los próceres en calles y en mármoles. Sin embargo, nuestra historia fue épica y bien puede volver a serlo. La historia no es un frígido museo; es la trampa secreta de la que estamos hechos, el tiempo. En el hoy están los ayeres. ¿Quién podrá sentir esa eternidad mejor que un poeta?

Coleridge escribió que los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Para el aristotélico, lo verdadero son los individuos, las circunstancias, lo temporal; para el platónico, los géneros, lo que de algún modo persiste bajo las apariencias mudables. A este segundo estilo de intuir corresponden la imaginación y la obra de Gustavo García Saraví. Ramírez o Urquiza, para él, son menos individuos que tipos. Ignoramos, como los griegos, si esencialmente somos hechos particulares o símbolos; la poesía puede aceptar ambas conjeturas.

Más allá de las «simpatías y diferencias» de los compiladores, más allá de la pluralidad de las lenguas, hay, more platónico, una antología ideal de la poesía americana o —¿por qué no?— de la poesía. Ese alto libro intemporal que el tiempo va buscando, ya abarca, bien lo sé, alguna de las piezas que siguen. Ignoro cuál recogerá el porvenir o los diversos porvenires. La profecía es acaso el más inseguro de los géneros literarios; aventuro, sin embargo, la afirmación de que las generaciones futuras no

* *Gustavo García Saraví:* Del amor y los otros desconsuelos. *Buenos Aires, Luis Fariña Editor, 1968.*



se resignarán a olvidar (a despecho de algún rasgo barroco) las estrofas de la cautiva y del indio. Ellas rescatarán para siempre imágenes patéticas y precisas de esas figuras esenciales de nuestra historia, así como Ascasubi rescató, con la antigua voz de la épica, la imagen del malón sobre la llanura.

La buena artesanía de este libro es cosa evidente; harto más importante es lo que nos deja.

Buenos Aires, 24 de junio de 1968.

Los morenos*

En estas regiones del Plata, el destino del hombre negro fue trágico, salvo en la medida común a todo destino. Es verdad que los negros fueron esclavos, pero la esclavitud es una institución africana y sin duda fue menos cruel en esta margen del océano que en un continente salvaje. Aventureros holandeses e ingleses descargaban aquí su mercancía de *marfil negro;* en Buenos Aires, el mercado de esclavos estaba en el Retiro y las subastas eran públicas. En Texas y Arizona hubo *cowboys* negros, algunos de los cuales degeneraron en cuatreros y en asesinos; aquí la gente de color halló un apacible destino en los menesteres domésticos y tomó el nombre de sus amos. Sumergidos en un Leteo de betún, dice Vicente Rossi, olvidaron su patria, su vaga mitología y su idioma; una que otra palabra, ya no entendida, perduró para marcar el compás de un baile o para recordar una música. Fueron cocineros, cocheros y jardineros; después, fueron soldados. En las parroquias de la Concepción y de Monserrat, Miguel Estanislao Soler reclutó su famoso Regimiento de Pardos y Morenos, que comandó en la carga del Cerrito, en Montevideo, y del que diría Hilario Ascasubi:

> Aquel regimiento seis,
> Más bravo que gallo inglés.

Del coronel Lorenzo Barcala, hombre de color, Sarmiento escribiría: «El negro Barcala es una de las figuras más distinguidas de la revolución argentina y una de las reputaciones más intachables que han cruzado esta época tan borrascosa, en que tan pocos son los que no quisieran arrancar una página del libro de sus acciones. Elevado por su mérito, nunca olvidó su color y origen; era un hombre eminentemente civilizado en sus maneras, gustos e ideas».

Rosas, en su quinta de Palermo, ordenaba a los negros que se sentaran sobre los hormigueros, para juntar hormigas en un cartucho. Cumplida la penosa tarea, les daban de comer.

Como los araucanos y los pampas, el hombre negro careció de memoria histórica; esta flaqueza, apenas atenuada por el recuerdo nominal de alguna vieja tribu o *nación,* les serviría para asimilarse del todo a su forzosa patria. Nadie, por lo demás,

* *Carlos Páez Vilaró:* Mediomundo, *Buenos Aires, Joraci, 1971. 7 serigrafías en edición numerada de 500 ejemplares.*



los vio como forasteros o intrusos; ser negro era ser criollo. No sé por qué razón ya no se los ve. Hay quien alega la supuesta frialdad de nuestros inviernos, la tisis o las guerras, pero lo mismo cabría decir del Uruguay, donde quedan bastantes. La causa más probable es el mestizaje, favorecido aquí por la copiosa inmigración de italianos y de españoles.

Hacia mil novecientos veinte, el abogado Pedro Figari descubrió las posibilidades pictóricas de los negros. Otros artistas han seguido su ejemplo, con diversa fortuna; nadie ha logrado y merecido la fama de Carlos Páez Vilaró, cuyos sensibles y elocuentes dibujos tengo el honor de prologar. Nos revelan escenas cotidianas del conventillo *Medio Mundo*. El nombre es hermoso; en la calle de Chavango (hoy Las Heras) hubo un gran conventillo de negros, que se apodó *Los cuatro vientos*.

Una de mis primeras memorias, dicho sea de paso, es la de un negro cocinero, Eduardo Obligado, que nos miraba a mi hermanita y a mí, jugando en el patio del fondo, y nos decía con sonriente cariño:

—Hasta el día de hoy yo era huérfano; ya tengo padre y madre.

Buenos Aires, 17 de noviembre de 1970.

Los caballos*

Los caballos, los fortuitos caballos que el conquistador olvidó, hacia los vagos términos de un desierto de polvo y de peligros, engendrarían, para el mal y el bien, esa cosa viva que ahora es inseparable de la patria y de nuestra visión de la patria. Para el bien, porque el jinete pudo fatigar y gastar las largas distancias y rescatar las tierras de América; para el mal, porque fueron instrumento del abigeato, de las tropelías del araucano y del pampa y de las crueles, y ahora cicatrizadas, guerras civiles. El desierto era pardo, con una que otra lonja verde; la hacienda, según ha declarado Groussac, se nutrió de la pampa y fue abonándola, en un proceso cíclico. Caballos y hacienda se multiplicaron bíblicamente y contribuyeron a convertir el virreinato más modesto y más indigente en una de las primeras repúblicas latinoamericanas.

El tiempo humano es sucesivo y lo enriquecen la memoria, cuyo segundo nombre es el mito, y la esperanza y el temor y la duda, que son formas del porvenir; el tiempo animal —Séneca ya lo señaló— es una serie de inconexos presentes. ¿Cómo escribir la historia de quienes no tienen historia? Fuera del tiempo, anónimos, los caballos vivieron y murieron, innumerables y únicos. Algunos, el moro brujo de Quiroga, el overo y el colorado de los paisanos de Estanislao del Campo, están en el recuerdo de todos. Cada país busca su imagen arquetípica; la nuestra es el jinete, el hombre firme en el caballo.

Todas las cosas tienden al símbolo. Nuestras dilatadas regiones pasan de la ganadería a la agricultura y de la agricultura a la industria, de los seres vivientes de carne

* *Fiat Concord 1971. Palabras de Borges para presentar una carpeta con acuarelas de Juan Carlos Castagnino.*



y hueso que el duro gaucho debeló y que los indios cabalgaron en pelo, sin rebenque ni espuela, a esas inconcebibles unidades que son los caballos de fuerza y que presagian la prosperidad y la paz.

Prólogo*

Consideremos uno de los problemas que ofrecen los retratos. Plotino, según se lee en su biografía, no permitió que un solo escultor labrara su busto, ya que él era una sombra (sólo los Arquetipos son reales) y el busto no sería, por consiguiente, más que la sombra de una sombra. Desde el punto de vista de lo eterno, el dictamen es justo y Pascal lo repetiría siglos después. En el orden temporal, sin embargo, es de común observación que la presunta sombra, el retrato, sobrevive al modelo y que lo reemplaza no pocas veces. El caballero de la mano al pecho que traza un signo de la Cábala con los dedos no es otra cosa hoy que esa imagen. Daré ejemplos más inmediatos. Yo lo quería mucho a Güiraldes y suelo recordarlo, pero no sé muy bien si lo que recuerdo es la cara cambiante o la inmóvil y fija fotografía. No he visitado nunca el Congreso, donde Columba tomaba sus apuntes. No he conocido a los políticos, pero basta la mención de sus nombres para que yo los vea de un modo vívido, destacados por las travesuras de un lápiz. Esas formas que fueron la distracción de un instante perduran en mi vieja memoria y, verosímilmente, en la memoria general de los argentinos. Haber hecho posible esa cosa ¿no es acaso haber ejecutado una suerte de milagro menor?

La ridiculez y la fealdad son los temas de la caricatura, que obviamente no debe ser ni fea ni ridícula. Tiene, como todas las artes, la misteriosa obligación de ser grata. Columba ha demostrado que asimismo puede ser bondadosa. Desde la tribuna, dibujaba a sus homúnculos parlamentarios con la sonriente seriedad y con la alegría de un niño cuando juega. (La colección lleva por título *El Congreso que yo he visto;* de hecho, la caricatura, o cualquier otra forma de dibujo, es menos una destreza de la mano que un modo singular de ver). Me place repetir que, como ciertas melodías, como ciertos lugares de Buenos Aires, como ciertos sabores, esos curiosos simulacros ya son parte integral de nuestra memoria.

«En estos días no hay mejor universidad que una biblioteca», pudo escribir Carlyle. Así lo entendió Ramón Columba, que dio a la patria esa larga serie de *Esquemas,* que son, si no me engaño, nuestro mejor intento de enciclopedia. Me honró su encargo de escribir varias monografías.

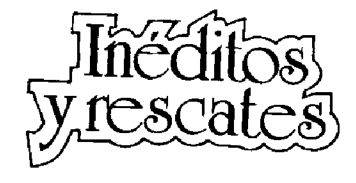
Ahora, un recuerdo personal.

Corría la década que sabemos. En la oficina de Sarmiento y Ríobamba yo acababa de cobrar un trabajo. Don Ramón, al despedirnos, me dijo:

—Sé que usted está por viajar. Pienso que algo más no le vendrá mal.

Sacó del bolsillo un fajo de billetes, que no contó, y me obligó, sin mayor esfuerzo,

* *Ramón Columba:* El Congreso que yo he visto (1906-1943). *Buenos Aires, Editorial Columba, 1978.*



a aceptarlos. No me dejó darle las gracias. Para atenuar el énfasis del don, habló enseguida de otra cosa.

No he olvidado aquel día.

Buenos Aires, 14 de agosto de 1978.

Preface*

«I am a German poet, well known on German soil; and when they name the best names, they also mention mine». Heinrich Heine once wrote in memorable German verses. Today, in Santiago, Chile, or Buenos Aires, in Caracas or Lima, when they name the best names, María Luisa Bombal is never missing from the list. This fact is even more notable when one considers the brevity of her work—which does not correspond to any determined «school» and which fortunately is devoid of any regionalism.

I thank the stars that our paths have crossed, lo these many years now, and I am proud to say this publicly; as I am grateful for the opportunity of presenting to the readers of that «other» America this great friend and wonderful Chilean writer.

Prefacio

«Soy un poeta alemán, bien conocido en tierras alemanas y cuando se pronuncian los mejores nombres, entre ellos va el mío». Así lo escribió Heinrich Heine, alguna vez, en memorables versos. Hoy, en Santiago de Chile, en Buenos Aires, en Caracas o en Lima, cuando se pronuncian los mejores nombres, nunca falta entre ellos el de María Luisa Bombal. Este hecho es tanto más notable si se considera lo breve de su obra, que no corresponde a ninguna escuela determinada y que, afortunadamente, prescinde de todo regionalismo.

Agradezco a las estrellas que hayan entrecruzado nuestros senderos, hace muchos años, y estoy orgulloso de publicarlo; asimismo me es grato tener la oportunidad de presentar a los lectores de la «otra» América a esta gran amiga que es una mravillosa escritora chilena.

Jorge Luis Borges

* *María Luisa Bombal:* New Islands and other stories. *Ithaca, New York, Cornell University Press, 1988.*





Borges el memorioso*

Borges en un momento de su vida

—*Borges, hace quince años estuvimos juntos, en enero, en este canal...*

—Sí, puede ser, mis fechas son malas.

—*...inaugurando un programa que se llamó «Sábados Continuados». Había muchas chicas que le aplaudieron y usted vino con un elegantísimo traje blanco...*

—¡Caramba!

—*...Con su bastón.*

—Sería otro bastón, este es nuevo, es chino.

—*¿Es chino?*

—Sí, de China Town de Nueva York, muy lindo, muy firme y hueco, no pesa nada.

—*Claro, porque el otro bastón nuevo que tiene, el africano...*

—Sí, es muy lindo.

—*...Pero no tiene la curva de éste. A usted ¿le preocupa eso?*

—Claro, éste es más seguro.

—*¿La medida de los bastones que tiene es exactamente la misma?*

—No, a veces me equivoco, algunos son demasiado cortos... Uno que compré en Italia; llegué a encorvarme, por ejemplo.

—*Una vez le comenté una linda historia y a usted le llamó mucho la atención, es un cuento digno de London. Se refiere a un enano que trabaja con bastón en el circo y que tiene miedo de crecer. Otro enano, que no lo quiere, le empieza a limar el bastón y éste se aterroriza porque cree que está creciendo...*

—Entonces pierde su gracia...

—*El bastón, como las pipas, para algunos seres que usan pipa y bastón, se ha convertido, además de en un instrumento útil, en un objeto de elegancia y de colección, ¿eso es para usted el bastón?*

—No, pero siento que, de algún modo, hay una amistad, aunque no es compartida, porque el bastón no sabe que yo existo. Cansinos escribió sobre eso de que es tan

* *En diciembre de 1981 Antonio Carrizo le hizo a Borges esta entrevista, en un canal de televisión, en Buenos Aires. La transcripción fue hecha por Consuelo Triviño.*

triste el amor de las cosas porque las cosas no saben que uno existe. Es decir, una persona cólecciona joyas o libros pero está sola, de algún modo. Es triste eso.

—Al cabo de la historia pareciera que las cosas han coleccionado gentes...

—Es cierto.

—Usted tiene un poema que se llama «Las cosas».

—Me dijo Mujica Láinez que ese era mi mejor poema y quizás el único. Lo dijo porque no era malo, luego de tantos años...

—Usted nos está debiendo una antología. Ya publicó una de trabajos elegidos por usted...

—Sí, me la publicaron en Madrid.

—...Ahora habría que editar una antología de todos los textos suyos que han elegido sus amigos, porque para Alicia Jurado su mejor poema es uno, para Manuel Mujica Láinez es otro, para Silvina Ocampo, otro; para Bioy Casares...

—Yo no tengo tantos amigos, sería un libro de diez páginas.

—Usted ha dicho muchas veces que escribir una sola página recordable (ha llegado a la exageración), una sola línea perfecta es ya válido para un escritor.

—Es que si una sola línea no es perfecta, no existe. Es decir, una novela puede más o menos engañarnos, podemos pensar (todo se reorganiza en el recuerdo) que es buena, pero, en cambio, una línea, una estrofa, un soneto, pueden ser juzgados y se ve si son falibles o no.

—Así también, ¿un hombre lleno de defectos puede ser redimido por una virtud o por un momento de su vida?

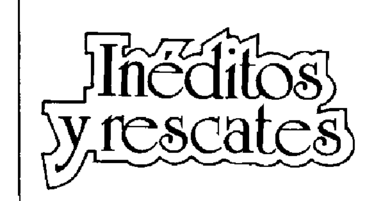
—Yo he ampliado mucho esa idea de un momento de la vida. Eso, sin duda, lo tomé de *La divina comedia* porque Dante, en el Infierno y en el Purgatorio, no exactamente en el Paraíso, nos muestra un instante y ese instante es el esencial. Seguro que él inventó esa técnica.

—Y vale, ¿es verdadera? o ¿es literaria?

—No lo sabemos. En cambio Oscar Wilde afirmó que cada hombre, en cada instante de su vida, es todo lo que ha sido y todo lo que será. Cuando él escribió esa frase, ya era lo infame, la cárcel y, al mismo tiempo, seguía siendo el afortunado autor de comedias y epigramas. Yo no sé si serlo le resultaría interesante.

—Para un católico no es una idea exacta; para un protestante quizá.

—Eso depende. Si es calvinista, sí; si es luterano y cree en la gracia, no. Yo creo que es cuestión de creer en el libre albedrío, porque si hay libre albedrío, entonces cada hombre no es en cada instante de su vida todo lo que será. Los caminos se bifurcan, pero si uno cree en el islam o en la predestinación, en ese caso sí, tiene razón Wilde cuando dice que todo hombre es todo lo que será. Leibniz en la *Monadología* profesa una doctrina idéntica. Él dice que cada uno es una mónada que está incomunicada pero tiene su vida prefijada. Creo que le dieron el siguiente ejemplo: «Vamos a suponer que César no hubiera sido asesinado por sus amigos», y Leibniz contesta: «Eso no importa, él estaba predestinado para esa muerte y la habría sentido aunque no hubiera ocurrido». Es la idea de que cada hombre está solo y está condena-



do a un camino, es la misma de Wilde, pero él lo dice de un modo más increíble todavía. Lo de Wilde podemos aceptarlo, ya tenemos el hábito de aceptarlo por el ingenio, pero cuando Leibniz lo propone seriamente, gravemente, esto disiente.

—Es un castigo a Oscar Wilde no estudiarlo, ¿es justificado?, ¿es merecido?

—No, creo que Wilde pensaba profundamente, pero por elegancia prefería decir lo que tenía que decir en forma epigramática, sonriendo. En cambio, Leibniz no. Él creyó en eso y lo afirmó tercamente, pero con razones. Sin duda, Wilde lo sintió y pensó mucho, prefirió darle a su pensamiento la forma de epigramas y bromas, con una suerte de elegancia...

—De dandysmo...

—Sí, tal vez... Para no quedar como un vanidoso decía las cosas al pasar, pero él sabía que eran importantes.

—Usted, ¿ha caído en la cualidad, o defecto, de alguno de los dos? ¿Ha sido serio, rotundo y medular en su literatura? o, como Wilde, ¿ha caído en la elegancia y en el dandysmo?

—Cuando era joven, yo era muy solemne. La solemnidad es un defecto de la juventud, pero creo que el joven, sea solemne o barroco para escribir, por esta desconfianza, piensa: «si yo digo lo que tengo que decir de un modo sencillo, todos se dan cuenta de que es una trivialidad; mejor voy a decirlo de un modo solemne». Por eso, los jóvenes buscan una literatura barroca. En cambio, a mi edad, uno trata simplemente de ser comprensible y sencillo. Pero cuando era joven, no; yo quería ser Lugones, Quevedo, y escribir en un estilo barroco, y lo hacía por timidez; ahora no; digo las cosas sencillamente y les doy cierta impunidad (la gente atesora lo que yo digo); el joven, no; está lleno de dudas.

—¿Temía ser Borges cuando era joven?

—Sí, posiblemente, sí.

—Y al cabo de los años, Borges, ¿ya no teme ser Borges?

—Me he resignado, más bien. Cuando era joven curiosamente temía o quería ser Quevedo o Lugones, desde luego no lo era, pero mi intención era esa. Creo que toda mi generación quiso ser Lugones, el movimiento ultraísta se debe a eso, al deseo de definir con metáforas alarmantes, como Lugones, aunque luego nos volvamos enemigos de él, pero de hecho, no porque no podíamos ver una puesta de sol sin decir: «Y muere como un tigre el sol eterno», una metáfora lindísima de Lugones. Por muchas circunstancias el sol ha perdido el poder, y la fuerza de los dos, además del color amarillo que los une: «Y muere como un tigre el sol eterno/ y templa el cierzo formidable la Arabia/ y paraleliza su real infierno el suplicio de mármol/ toda la Escandinavia...». Es un poema espléndido, además Lugones no conoció Suecia. En una línea muy sencilla en ese poema describe el mar, luego una nave (desde lejos él ve que ha partido) y dice: «Y se desea buena suerte a la nave», lo cual parece que es cierto, uno desea buena suerte a una nave y es raro que Lugones haya dicho una cosa tan sencilla e inmediata y aparentemente tan negligente.



Borges y el lector

—*Al redactar un texto, usted piensa en facilitarle las cosas al lector.*

—Sí, yo creo que es un deber de buena educación.

—*Eso me recuerda la visita que le hizo a Lugones, con González Lanuza, los dos eran muy jóvenes y por timidez empezaron a tratar mal a Lugones.*

—Lugones se dio cuenta de que lo hacíamos por timidez y nos perdonó. Cada uno tenía miedo de que el otro lo encontrara demasiado obsecuente y entonces ya dimos en la mala educación. Recuerdo una anécdota que oí en Concordia en días pasados. Se trata de un entrerriano que hablaba de su hermano, que decía que éste había sido hombre de guitarra y de truco, muy aficionado a fiestas, hasta que un día lo mató un mal educado Qué lindo, mal educado, qué raro, eso no parece del interior sino de Córdoba. En todo caso, cuando cuento la historia (se la he contado a muchos amigos), siempre tiendo a decir cordobés, parece menos entrerriano que cordobés; además, tal vez lo mató un mal educado que se hizo notar por la falta de educación.

—*Usted habló de educación y de cortesía cuando le pregunté sobre la relación estilística, en todo caso, entre escritor y lector.*

—Yo diría estilística simplemente porque, cuando uno escribe el lector es uno, de modo que uno debe tratar de escribir algo que sea comprensible para ese otro lector en que se ha desdoblado. Al escribir no pienso en los lectores sino en satisfacer una necesidad y si yo fuera Robinson Crusoe escribiría en mi isla desierta.

—*Piensa escribir para una minoría absoluta que en realidad es usted.*

—Sí, claro, puesto que cuando uno escribe lo hace en primera y en tercera persona también.

—*Y por qué razón fue depurando su estilo hasta la austeridad del lenguaje de sus últimas obras, ¿por qué cambió el lector Borges?*

—Será porque el estilo lujoso me parece feo. Un palacio es quizá no menos indefendible que un conventillo. La idea del lujo me parece atroz y la de la miseria también. Pertenezco a la honesta clase media que quiere equidistar del lujo y de la pobreza o trata de hacerlo.

—*Y aquellos que usan o abusan del lujo...*

—...guarangos, diría yo, no sé si está mal eso. Yo recuerdo que Mallea se molestaba cuando en la Academia Argentina de Letras se hablaba del Palacio Errázuriz y decía: «Nosotros no necesitamos un palacio para hablar sobre palacios, los podemos encontrar en cualquier parte». Creo que Mujica Láinez se resignaba fácilmente a la idea de un palacio.

—*Usted ha dicho que es tan indefendible la idea del palacio y del lujo como la de la miseria...*

—Bueno, según Bernard Shaw, lo malo del sistema capitalista es eso, que da pobreza a unos y ocio y tedio a otros, pero que los ricos son víctimas también. Prueba de eso es que la gente rica hace, sin cobrar un centavo, cosas por las cuales otros cobran: bailan gratis, juegan al golf gratis, cosa que no haría otra persona.

—*Pero se salva la clase media... a la que pertenece usted.*





—Seguro que sí. Y es una lástima que la expresión clase media sea un poco despectiva, se dice clase media y se oye un desdén que quizá no existe; yo creo que ésta es la clase importante en cada país y eso se puede comprobar en los países donde sólo hay aristocracia y plebe, que son más o menos horrendos.

—Yo no diría que la expresión clase media tiene un tono peyorativo, sino que hay una forma de señalar a la clase media con tono despectivo, se dice, por ejemplo, «medio pelo», eso sí es despectivo.

—Medio pelo es una expresión vulgar. Quizá la palabra media no sea patética. Se la llama clase media y la palabra «media» es fuerte, mediocre.

—Entonces volvamos al estilo. Usted escribe para ese lector único que es el otro.

—Una prueba de ello es que una vez publicado un libro no me interesa.

—Pero ahí empiezan a llegar los ecos de aquellos que no son el lector Borges, críticos, profesores, alumnos, lectores...

—Yo leí el primer libro que se escribió sobre mí, que fue de Tamayo, boliviano, y de Ruíz Díaz, tecuyano; se llamaba *Borges, enigma y clave*, se publicó en el año cincuenta y cuatro, un año antes de la revolución. Me dije, voy a leer ese libro, a ver si doy con la clave, ya que yo no me entiendo, pero me quedé con el enigma. Después de eso no he leído nada más de lo que han escrito sobre mí. Cuando se publica un libro sobre mí, no lo leo y los estudios que se han hecho, sin duda buenos, tanto norteamericanos, como los de Emir Rodríguez Monegal como los de Alicia Jurado y la profesora Barrenechea, los agradezco, pero no los leo: me imagino que no me interesa el tema o quizás el hecho sea que me interese demasiado y que no quiero fomentar ese interés. Me parece una forma de egoísmo, de vanidad, leer lo que se escribe sobre uno.

—Cuando se filtra, a través de esa especie de muralla china que usted ha creado alrededor suyo, para que la crítica no pase...

—Pero esa muralla es involuntaria.

—...en eso usted se parece mucho a los actores que no quieren leer crítica...

—Yo no sabía eso, yo creía que les interesaba mucho.

—Bueno, prefieren que les lea alguien y, si es buena, que llegue a sus manos. Pero cuando la crítica es mala, es mejor que no les llegue.

—Cuando he leído algo adverso he pensado: yo hubiera podido escribir algo mucho más adverso que esto, qué buenos son conmigo. Siempre tengo la sensación de la indulgencia de la gente, de que me perdonan, de que se han habituado a mí, que soy quizás una mala costumbre argentina, nada más. El elogio es incómodo, desde luego, pero la injuria tampoco es grata y si uno no lee lo que se escribe, no existen ninguno de los dos.

—Una mala costumbre argentina...

—Creo que sí; yo diría, más bien, que soy una superstición argentina, una de las muchas. He quedado como Martín Meneses, es triste pero es la verdad, en una superstición, por eso puedo hablar con impunidad, puedo decir cosas que otros no podrían

decir sin correr peligro, pero simplemente porque soy una superstición y quizás una cariñosa superstición. Según he comprobado en mis últimos viajes, hay mucha gente que me quiere, que ha leído unas líneas mías, quizá me quieran por eso. En todo caso, hay una imagen de un escritor Borges, en Buenos Aires; además, yo sentí eso cuando fui a los Estados Unidos por primera vez, en el año sesenta y uno, con mi madre. Pensé, bueno, tengo muchas cartas fuertes, una es que soy un hombre viejo, la otra es que soy sudamericano, eso me hace pintoresco, es casi como si fuera un indio pampa; y la otra, una carta fuerte también, es la de ser ciego (tengo que darme cuenta de que es una combinación fuerte), y poeta: un viejo poeta sudamericano; eso ya crea una figura simpática para la gente. A mí, la idea de ser viejo no me es simpática. La idea de ser sudamericano no me llama tanto la atención, aunque en lo de ser poeta, no estoy seguro, pero de todos modos, la gente me ve así: un viejo poeta sudamericano y ciego, lo cual me convierte en Milton o en Homero.

—Una vez me dijo que Whitman es muchas cosas; es un oscuro tipógrafo; es un americano del Sur, del Norte, del Oeste, del Este; es el poeta Whitman que escribe el poema y es además el lector.

—Es el único escritor que ha intentado una conjunción como esa. Quienes imitan a Whitman, imitan su estilo, pero no sólo en algo tan complejo como eso de ser el lector de generaciones futuras. Es rarísimo lo que hizo Whitman. No sé si se dio cuenta, supongo que sí, si lo hizo; no pudo ser inconsciente. Creo haberlo señalado ya; quizá yo sea el primero, pero, en general, quienes imitan a Whitman piensan que si escriben poemas sonoros que se refieren a multitudes, en tono bíblico o retórico, creen parecerse a él. Pero Whitman es mucho más complejo. Si otro escritor repite el experimento podría dar un personaje muy distinto a ese personaje que fuera él y ese él puede ser algo muy distinto a Whitman y ser también el lector y todos los hombres. Es decir, si Whitman se hubiera ramificado; pero quienes lo han imitado, han seguido simplemente su conducta, no han ensayado su propósito.

—También ha dicho que Shakespeare es diferente, que está en la misma galería de sus personajes, perdido entre Macbeth, Hamlet...

—Sí, y para nosotros menos visible, desde luego, aunque sus personajes son del estilo de Shakespeare; quizá toda obra sea compleja, no solamente la de Shakespeare o la de Cervantes o la de Whitman.

—Pero entonces venimos al vecindario y nos encontramos con dos escritores, uno se llama Ascasubi; para usted y como para los lectores éste suele parecerse a los gauchos de su obra; y Hernández, que suele no parecerse (Borges lo ha dicho) a los gauchos ni a los hombres de su obra.

—Bueno, porque Hernández tenía un propósito político, quería exaltar a los unitarios contra Rosas, cantar sus victorias. Los dos son distintos. Uno siente que hay una felicidad en Ascasubi y que en Hernández, no (él tuvo que ser un hombre desagradable y sentimental). No creo que Ascasubi fuera sentimental; sí gozaba en la felicidad presente y en la felicidad, digamos, de la guerra, no las desdichas de la guerra. En



cambio, Hernández ve todo eso como terrible y la prueba es que el héroe de su poema es un desertor, un prófugo que se pasa al enemigo y que curiosamente gustó mucho a los militares.

—Entonces aquí aparece la otra forma que tiene Borges de ver el poema, la forma literaria...

—La forma literaria, desde luego, es espléndida en Hernández; hay versos que nadie recuerda y que son inolvidables para mí, como este, por ejemplo: «Viene uno como dormido/ cuando vuelve del desierto,/ veré si a explicarme acierto/ entre gente tan bizarra/ y al escuchar la guitarra/ de mis sueños me despierto». Es decir, no se describe el desierto, pero se sienten las gravitaciones: «Viene uno como dormido/ cuando vuelve del desierto»; no ha dicho una sola palabra para describirlo, la impresión se logra en la voz del que está cantando.

—¿El sabía lo que estaba escribiendo? o ¿le salían bien las cosas, sin darse cuenta?

—Es el eterno problema de la inspiración. Supongo que en todo poeta hay las dos cosas; hay al principio inspiración y después hay momentos en que el poeta está reducido y pone inteligencia. Poe decía que la ejecución de un poema es un acto intelectual, pero esa es una idea falsa, es una «boutade» para sorprender a los lectores. Quizás a él no le gustara ser lo que era, un gran poeta romántico, y prefiriera verse como un intelectual que fabrica fríamente un poema.

—Aquí viene otro de los grandes equívocos cuando se habla de las opiniones de Borges. Ya ha quedado aclarada su opinión sobre Martín Fierro *y sobre Hernández: no le gusta el contenido moral de la obra, pero sí cree que ésta es literariamente espléndida.*

—Además, uno siente que todo es cierto; no cierto históricamente, pero sí que todo corresponde a lo que el poeta soñó: la verdad estética, no la verdad circunstancial o histórica: «Limpié el facón en los pastos,/ desaté mi redomón,/ monté despacio y salí/ al tranco pa el cañadón», «monté despacio...»: para que vean que no se ha avergonzado del asesinato que ha cometido... Y aquello que estaba usted por decir, ¿cómo es? «...Cruz y Fierro, de una estancia,/ una tropilla se arriaron/ por delante se le echaron/ como criollos entendidos/ y pronto, sin ser sentidos/ por la frontera cruzaron./ Y cuando la habían pasao,/ una madrugada clara/ le dijo Cruz que mirara/ las últimas poblaciones;/ y a Fierro dos lagrimones/ le rodaron por la cara». Qué raro, Fierro que es tan duro con los demás, parece raro que lo sienta.

—Uno siente que lo siente.

—...y luego: «Y siguiendo el fiel del rumbo/ se entraron en el desierto». Qué raro terminar un poema con los dos protagonistas que se van; don Segundo se va muchas veces, eso fue una invención de Hernández.

—Claro, don Segundo se va...

—Pero se va después de Martín Fierro.

—Usted le exige a una obra que tenga contenido ético o ¿puede haber una espléndida obra sin cumplir ese requisito?

—Desde luego que hay un tipo de poesía, como la barroca, que puede no tener un contenido ético y moral o ningún contenido. Yo pongo siempre el ejemplo de Jai-

mes Freire: «Peregrina paloma imaginaria/ que le rezas los últimos amores/ alma de luz, de música y de flores,/ peregrina paloma imaginaria»; quizá no quiere decir nada o quizá quiére decir todo; es una música, desde luego, pero no sólo sonido, sino también imágenes; yo no creo que quiera decir nada.

—*Quevedo sabía mucho de eso...*

—Sí, pero Quevedo quería razonar al mismo tiempo y entonces se entremezclan las dos cosas. En el caso de Jaimes Freire, uno entiende que es una cuestión puramente verbal y lo hace admirablemente, además.

—*Se ha aclarado una discusión que tiene Borges con la gente y es su opinión sobre* Martín Fierro, *pero usted tiene otra discusión muy fuerte y son sus opiniones sobre el tango, que no han sido demasiado aclaradas. A mí me gustaría que lo hiciera.*

Borges y el tango

—Creo, con Vicente Rossi, que el tango es la decadencia de la milonga, pero en los primeros tangos existe todavía la valentía y la alegría de la milonga.

—*Usted me ha preguntado si esa idea del «tango tango» es un arquetipo.*

—Sí, porque yo no lo sé realmente, no sé a qué se refiere usted.

—*Se lo explicaré: un escritor argentino escribió, en un libro que publicó por el año treinta, un párrafo que dice que si cualquier músico europeo toma una partitura de tango, obedece ciegamente a esa técnica y lo toca a la perfección, de acuerdo a como está escrito en la partitura, lo que le sale, por más eximio que sea el pianista, no es tango.*

—Sí, es verdad, es lo que me pasa mí con los tangos de Piazzola, que mi cuerpo no los oye como tangos. Creo que le pasa a todo el mundo, que los tangos que él ha hecho no se oyen como tales. El tango obliga al cuerpo a hacer cierto tipo de movimiento.

—*¿Usted cree entonces que cuando el hombre escucha el tango es todo oreja?*

—Bueno, oreja es demasiado, pero me parece que hay una cadencia que se reconoce. Yo creo que el tango declina con Gardel, con *La cumparsita.*

—*Pero entonces vamos a ser positivos y no negativos.*

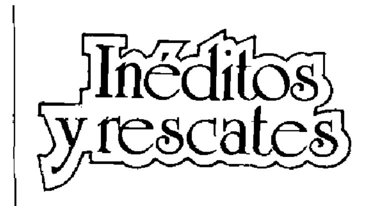
—Es que los tangos de la vieja guardia son de hecho milongas, si son buenos.

—*Por ejemplo...*

—Podría dar nombres, *El Apache Argentino, Rodríguez Peña, El Entrerriano, La Morocha y Cuzquito.* Esos los oigo como tangos, en cambio *La cumparsita,* me la hizo oír un primo mío, eso no tiene nada que ver con el tango. Yo volví de Europa y él me hizo oír un tango llamado *La cumparsita,* creo que era «cumparsita». —¿Esto qué es?, le dije; —El mejor tango, me respondió; —Puede ser, pero yo no lo oigo como tango.

—*Y de aquellos tangueros, creadores de tangos, que a usted le gustaban, ¿conoció a alguno?*

—Bueno, yo conocí a Ernesto Poncio, que había sido un ladrón, pero que no le gustaba confesar eso y me dijo: «Yo he estado preso muchas veces, pero siempre por homicidio», pero yo creo que no había matado a nadie. Conocí también a Sabori-



do, era un vecino nuestro de Palermo que llevó el tango a París, era autor de *La Morocha;* y luego conocí a los Greco. Payadores he conocido a muchos, pero esos no tenían nada que ver con el tango, no les gustaba.

—*Y, ¿no conoció a don Pascual Contursi?*

—Conocí a una hija o nieta de él que se llama inevitablemente Gladys Contursi, que fue a verme a la biblioteca. El que hablaba siempre de Contursi era Lugones. Él me recitó unos versos que me dijo que eran de Contursi y que sospecho que eran de él, porque he hablado con amigos y me dicen que esos versos no se encuentran en los de Contursi y dicen así: «Acordáte de la cruz/ que te regaló tu hermano/ y del huevo de avestruz/ sobre la mesa de luz/ en el cajón de Cinzano»; se me hace por la rima que puede ser de Contursi. Luego, Lugones dijo: «En estos versos Contursi es Dante»; es decir, el máximo elogio; pero me han dicho que no, que fue una broma de Lugones. Habría que investigar eso a ver si son de Contursi o no.

—*Se puede investigar...*

—Pero a usted ¿le suenan como de Contursi?

—*No tengo idea, ¿usted cree que son de Lugones?*

—Yo creo que sí.

—*Pero «el huevo de avestruz arriba del cajón...», no sé hasta dónde puede ponerlo Lugones.*

—«El huevo de avestruz/ sobre una mesa de luz» es un tipo de rima que se da en Lugones, ¿qué otra cosa podía darle el malevo a la p... de su hermana, mejor, sino una cruz?...

—*Pero a usted le han pasado cosas curiosas con el tango, con ese otro tango que usted rechaza.*

—¿Cuál?

—*Porque uno termina conociendo mucho a Borges...*

—Qué le vamos a hacer...

—*Por ejemplo, usted se ha descubierto en este momento, cantando tangos de este tiempo, a veces afeitándose descubre que canta «Que me amuraste».*

—Bueno, ocurre otra cosa; yo estaba en el año sesenta y uno en Austin, Texas, un territorio que yo quiero mucho, y había un señor paraguayo y me hizo oír unos tangos, yo estaba avergonzado, se llamaban *A media luz, La cumparsita,* no recuerdo los otros, y pensé, qué horror, voy a tener que simular que me gustan y a mí me parecen una vergüenza. Luego me di cuenta de que estaba llorando, es decir, que mi cuerpo lo sentía de otro modo.

—*No necesitó simular.*

—Sí, pero qué raro; por un lado, mi entendimiento decía que esos tangos son malos y, por otro lado, estaban cargados de recuerdos de Buenos Aires; por lo que fuere yo lloré.

—*Entonces está bien cuando su hermana Norah, a la que le gusta Gardel, le dice: «Oí, la voz, la voz».*

—Sí, es cierto, por ejemplo yo estoy conversando con ella, de pronto enciende la radio y dice: «La voz» y sale corriendo, y sin embargo yo creo que no le gusta.

—Pero usted ha dicho, «recién cargado de recuerdos».

—Sí, supongo que es eso.

—Entonces, de Gardel se dice que cada día canta mejor.

—Eso quiere decir que sigue cantando en la memoria de los hombres. Si cada día canta mejor, sigue cantando después de su muerte corporal.

—Y ¿qué significa seguir cantando en la memoria de los hombres?

—¡Caramba!, le parece poco, eso es más que la gloria. Qué importa mi opinión personal sobre Gardel comparado con eso; además, tengo la impresión de que no ha podido ser reemplazado, los que cantan tangos ahora no lo hacen como él. Creo que todos pensamos eso.

—Es un juicio suyo también y es favorable a Gardel.

—Pero, ¿por qué no?, si yo no quiero emitir juicios desfavorables a nadie.

—Desde hace varias conversaciones hemos dejado en el tintero una que habíamos prometido...

—Por dejar en el tintero, el universo, que es infinito...

—...aunque quizás el universo esté en esos versos de Contursi que usted cree que son de Lugones. El universo puede estar en tantas cosas... Entonces, lo que nos está debiendo es una explicación sobre su relación con la gente, su trato cotidiano con las personas, aún con aquellos que no lo han leído...

Borges y la gente

—Yo he sido testigo de una cosa que es realmente conmovedora; ver gente sencilla que quizás esté en desacuerdo con muchísimas opiniones expresadas por Borges en sus entrevistas...

—La gente sabe las opiniones superficiales, lo menos importante que hay en un hombre.

—¿Lo menos importante?

—Yo creo que sí, que más da, se puede tomar un partido u otro.

—Pero esto no es superficial, el trato conmovedor, agradecido, respetuoso, que le da la gente a Borges todos los días, en el taxi, en la calle...

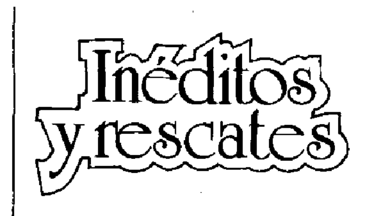
—Yo creo que ven en mí a un representante de la literatura o de la poesía y eso no es personal. Lo que se quiere en mí es la idea de un poeta, la idea de un hombre de letras, de un hombre dedicado a una tarea tan poco lucrativa como la literatura, la vejez y la ceguera, además... que son, como dije hace un rato, dos cartas fuertes.

—Pero no, Borges, porque si fuera nada más que eso irían a oírlo a las conferencias, a pedirle autógrafos para sus libros, a sus clases.

—A usted también le piden autógrafos.

—Pero usted, ¿siente ese cariño, siente ese respeto?

—Sí, lo siento con gratitud, no sin asombro. Jamás pensé que iba a ser popular, no creí que mis libros fueran leídos. Cuando yo le dije a mi madre que en un año



había vendido 37 ejemplares de *Historia de la eternidad,* en una librería de la calle Florida, ella no quiso creerme. Tuve que mostrarle el documento. Yo quería escribir a cada uno de esos lectores y pedirles disculpas por los defectos del libro, prometerles uno mejor. Claro que treinta y siete es algo que uno puede imaginar, pero 37.000, no. En cambio ahora los libros se venden por miles, ya mil es una cifra tan alta que no puedo imaginármela.

—¿Es vergonzoso no tener éxito en esta sociedad de hoy?

—No, yo creo que quizás es vergonzoso tener éxito. El fracaso es superior al éxito. La derrota puede ser más rica que la victoria, estoy seguro. La victoria puede llevar a la jactancia; en cambio, la derrota, no; puede llevarnos a pensar que el otro tenía razón; puede ejercer un efecto ético noble. La victoria, en cambio, lleva a aniversarios, a corroboraciones, a mármoles...

—Había algún escritor, amigo de su padre, que se avergonzaba de vender muchos libros.

—Sí, Arturo Cancela, que le explicaba a mi padre que la gente decía que iba a vender muchos libros para desacreditarlo, pero que era falso, que él vendía muy pocos. La verdad es que vendía muchos, con toda razón, porque era un excelente escritor.

—¿De cuándo viene esta costumbre de la necesidad del éxito para poder vivir?

—No sé, tiene que venir de EEUU y de Francia, ésta parece una idea ajena a nuestro medio...

—Desde Napoleón...

—Tiene razón usted, como el hábito de dar nombres de personas a las calles, es una costumbre francesa realmente horrible y aquí prevalece. Lugones prohibió que se diera su nombre a una calle, sin embargo hay una calle llamada «Poeta Lugones» y el hijo protestó, con toda razón. Es mejor que las calles tengan otros nombres... rue de l'Inferne, rue du Purgatoire, rue du Soleil Levant, o rue du Ciel, es muy lindo. En cambio, aquí la calle Artes se ha resignado a ser Pelligrini; Victoria, a ser Hipólito Yrigoyen; la calle de las Torres es la calle Rivadavia ahora; todos nombres mucho más feos. Cuando yo era presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, agregué (porque lo otros no quisieron firmar), yo no quiero convertirme en una esquina, en una estación, es muy triste, pero eso lo suprimieron los otros porque todos querían convertirse en esquinas o en calles o en boulevares o en estaciones. Pero mandamos esa carta y poco después aparecieron calles con nombres de personas. No creo que en Inglaterra haya una calle Shakespeare, estoy seguro de que no existe, pero en Francia y en Estados Unidos hay lo que algunos denominan el deseo de la difusión del nombre. Un escritor de programas cuyo nombre no creo recordar, me dijo: «Yo preciso esto para mi promoción», —¿No te da verguenza hablar de vos, le dije, como si fueras un producto, como Shell?

—Usted ha dicho que mientras los argentinos tenemos pasado, la naciones europeas, no; que nosotros tenemos pasado porque es chico y pesa sobre nosotros.

—Pero eso es un error mío, lo dije en el año treinta, ahora no creo en eso. Uno siente en Europa el peso del tiempo y aquí se siente lo nuevo de las cosas. Por ejemplo, cuando uno pasa de Francia a Italia, uno siente que Italia es más antigua, que

allí han sucedido más cosas, se siente la gravitación del tiempo, que es benéfica, y en Egipto ocurre lo mismo, lo demás es relativamente nuevo. Aquí, desde luego, tenemos una historia tan breve, ¿cuándo nacemos?, en 1816, en 1810, quizá, no se sabe.

—En 1776, con el virreinato...

—Bueno, en una época tan melancólica y tan pobre... eso se comprueba leyendo los dos tomos de *Los Coloniales*, de Rojas. No se escribió absolutamente nada, y lo que se escribió era mínimo.

—A su madre no le gustaba decir que era criolla porque, usted lo ha explicado, se sentía criolla y no había que andar diciendo esas cosas.

—Sí, ella se lo dijo a Güiraldes, cuando él le mandó las pruebas de *Don Segundo Sombra:* «Vos sabés que yo detesto las criolladas, pero he estado leyendo el libro hasta las tres de la madrugada...». Mi madre descubrió en ese libro una palabra que todos ignorábamos, que se hizo popular luego: resero; antes se decía tropero, o en la provincia de Cuyo o al Norte, arriero, pero la palabra resero debió su divulgación a Güiraldes y ahora hay un monumento al resero, estampillas con resero y eso es una prueba del éxito del libro. Si no hubiera tenido éxito *Don Segundo Sombra* nadie conocería la palabra resero.

—¿Usted siente la existencia de lo criollo?

—Sí, pero no sabría definirlo, además creo que soy criollo y por eso no debo acentuarlo. Hay algo esencialmente argentino, cierto pudor, por ejemplo, cuando Banchs escribe: «Como un sudor mágico dan flores los árboles,/ el sol en los tejados y en las ventanas brilla,/ ruiseñores quieren decir que están enamorados». Yo siento esos versos como argentinos, aunque no hay ruiseñores aquí, no hay tejados tampoco; hay azoteas; pero que el poeta, hablando de algo tan íntimo, como lo que él sintió cuando lo dejó la mujer en el año de 1911, recurra a símbolos retóricos, que no pertenecen a este país, hace que sea muy argentino, que sintamos esos versos precisamente porque hay ruiseñores y tejados, que en la realidad no existen y él los ha puesto ahí por pudor, para no confesarse demasiado, aunque estaba haciéndolo.

—¿Quiere decir que el pudor es un matiz argentino?

—Sí, yo creo que los argentinos somos pudorosos y bastante tímidos, pero los españoles no son tímidos, los italianos tampoco; los ingleses y los americanos del Norte, no creo que lo sean; los del trópico, tampoco. La timidez es un rasgo argentino, oriental, en todo caso, de este lado de nuestra América; la gente es tímida y se admira mucho al compadre porque hay muy pocos; de hecho, casi no existen o se supone que han existido en el pasado. Quizá con la picardía ocurre lo mismo, la gente bastante ingenua admira al pícaro porque no lo es.

—Usted ha dicho alguna vez que el gaucho era capaz de la ironía... La ironía, ¿no será una forma de ser agresivo el tímido?

—No sé si la ironía es agresiva. Cuando le dije hace un rato eso de «lo mató un maleducado», no sé si es agresivo, más bien quiere decir que matar a un hombre es una falta de educación, algo incómodo, alarmante, algo, en suma, vanidoso y ostentoso.



—Pero hay una cosa que es verdad, que la ironía es propia de gente civilizada, culta, refinada y aquellos pobres gauchos perdidos en la pampa, analfabetos, mezcla de indios y de otros gauchos...

—Sí, hay una página de George Land que dice que en el cielo él espera encontrar los deliciosos sabores de las frutas, de los vinos, el diálogo con los amigos y, ¿por qué no? la ironía también. Muy linda esa idea.

—Es un don el de la ironía...

—Sí, pero esperar eso en el cielo... Yo no creo que Dante se hubiera atrevido a decir eso, Dante está cómodo en el Infierno o en el Purgatorio, pero cuando llega al Cielo está perdido, muerto de miedo, los personajes no se animan a decir nada.

—Tal vez los gauchos orientales también lo sean.

—Y ¿qué diferencia hay entre unos y otros?

—Eso es otra cosa admirable en usted, que se niega a encontrar diferencias entre Montevideo y Buenos Aires.

—Porque no existen. Por ejemplo, estuve en San Juan y me di cuenta de que San Juan está más cerca de Colombia que de Buenos Aires. Somos muy distintos, pero estuve dos días en San Juan y la gente fue buenísima conmigo, pero yo sentía que estaba en un ambiente distinto, en un ambiente sudamericano y aquí yo no siento eso.

—Y ¿en Montevideo tampoco?

—Creo que no. Hace tanto tiempo que no voy a Montevideo.

—Se despidió hace dos años de Montevideo. En una entrevista dijo, «no sé si volveré a verla, pero he querido tanto a esa ciudad...».

—Es cierto, hay tantas ciudades que yo quiero, tantas patrias, sin exluir, desde luego, Buenos Aires y Montevideo; y por qué no Austin, por qué no Ginebra, por qué no Edimburgo, por qué no Venecia. Me gustaría vivir en Venecia.

—Usted cada vez está mejor de salud y más joven.

—Lo dice después de haberme oído toser, claro...

—Un hombre que tose es un hombre sano.

—Eso es verdad. Recordemos aquello de Jules Romains: «La salud es un estado precario que no presagia nada bueno».

—La idea de la muerte, del viaje final, es una idea que ¿le aterra?, ¿le preocupa?

—No, al contrario, si me dijeran que voy a morir esta noche, pensaría, ¡qué alivio! Yo he vivido demasiado, pero no puedo morir porque el sábado que viene tenemos que ir a ver «La tigresa»; un ser devorado por la tigra, pero sé que le tengo miedo a la tigra.

—El silencio de este estudio, Borges, es una vez más el signo de ese respeto que toda la gente tiene por usted.

—Sí, qué raro que se sienta la amistad, la hostilidad; todo eso se siente inmediatamente y quizá con un texto ocurre lo mismo, uno puede estar en desacuerdo con un autor, pero pensar que es inteligente. Es decir, es como si el autor, de algún modo, hiciera que su presencia influya en nosotros, de forma agradable o desagradable.

—Usted consigue un efecto con sus conversaciones, parecido al que logró Whitman cuando se convirtió él mismo en el lector de su libro. Usted nos hace creer a todos que somos inteligentes, cuando conversamos. Yo le agradezco ese don, esa conquista que lamentablemente termina cuando acabe la conversación.

—Si yo he sido inteligente, ha sido por estar conversando con usted.



Borges y Antonio Carrizo en el Canal 7 de Buenos Aires, 1973

MISCELÁNEA



Doña Leonor Acevedo de Borges (1911)



Georgie, mi hijo*

Georgie nació en la misma casa que yo, en el centro de Buenos Aires, en la calle Tucumán. Pero no estuvo allí mucho tiempo: algunos años después nos fuimos a vivir al barrio de Palermo, a una gran casa con jardín... Ese jardín es el que él recuerda cuando dice que ha pasado su infancia en un jardín y en una biblioteca. Esta última era de mi marido; allá formó su espíritu. Como su padre, cada vez que una palabra o que una cosa le llamaba la atención y que no conocía, la buscaba rápido para informarse en un diccionario o en otro libro donde encontrarla.

Es en esta casa, donde estuvo hasta la edad de trece años, donde él comienza a leer ante todo en inglés, con una institutriz; después de esto él va al colegio. Nos fuimos enseguida a Europa. En Ginebra, donde él hace el bachillerato en francés, se queda durante seis años y pudo aprender mucho sobre literatura francesa y alemana. Además, aprende alemán, solo; él compró muchos libros alemanes que se encontraban fácilmente (era durante la guerra). De esta manera descubre la literatura china en las traducciones alemanas. Luego nos fuimos a España. Allí entra en relación con los jóvenes poetas del movimiento *ultraísta,* y encuentra también a quien él ha considerado siempre como su maestro, Cansinos Asséns. También frecuentaba a Gómez de la Serna.

A nuestra vuelta, en 1921, escribió aquí *Fervor de Buenos Aires.* Pero nosotros volvimos a partir para Europa y él dejó aquí los ejemplares de su libro... Estos llegan mientras tanto a España, sin él saberlo. Cuando pasamos por Madrid se encuentra a Ramón Gómez de la Serna, Enrique Díez Canedo y Alfonso Reyes entusiasmados con su libro, al que Gómez de la Serna consagra en un artículo en la *Revista de Occidente.* Este artículo llegó a la Argentina, y cuando Georgie volvió, su libro estaba lanzado. El continúa escribiendo, impulsado por su padre, que le evita toda preocupación material.

Al principio, no podía hablar en público; actualmente, o bien él ha vencido eso o ha cambiado. Cuando se le ofreció un banquete, en el momento en que Perón lo despidió de su puesto, escribió un discurso, pero fue Pedro Henríquez Ureña quien lo tuvo que leer. Cuando las celebraciones centenarias de Buenos Aires, en 1936, no pudo leer un texto que le habían pedido cuando se quedó solo, delante de la radio; debió

* *Palabras recogidas por Antoine Travers y publicadas en francés en* L'Herne, *París, 1969. Traducción: Juan Malpartida.*

de recurrir, de nuevo, a Henríquez Ureña ¡y muchísima gente encontró que Borges tenía una curiosa voz por la radio!

Cuando era pequeño era un niño tímido, muy reservado. Adoraba a su hermana y ambos imaginaban un número infinito de juegos extraordinarios. No discutían jamás y estaban siempre juntos antes de que Georgie encontrara amigos en el colegio de Suiza.

Su primer escrito impreso fue la traducción de un cuento de Oscar Wilde, *El príncipe feliz*, que él hizo en Buenos Aires cuando tenía nueve años. Álvaro Mallián Lafinur encuentra este trabajo «perfecto», y lo publica en el diario *El País*. El segundo texto fue una carta que escribió a uno de sus amigos que era abogado en Génova. Ésta la publica en un diario de esta ciudad en su texto original francés.

Dio su primera conferencia a los 23 o 24 años. Era *El idioma de los argentinos*. Obviamente, no la leyó, arguyendo su mala vista. Es Rojas Silveyra quien le reemplaza; Georgie estuvo a punto de no asistir, por miedo; pero cambió de opinión en el último momento para no apenarme, como él dijo luego.

Yo supe pronto que él sería escritor. A los seis años había compuesto un pequeño cuento, en español clásico, titulado *La orilla fatal;* tenía cuatro o cinco páginas. Cuando era pequeño tenía un lenguaje del todo extraordinario. ¿Quizá lo entendía mal? Desfiguraba completamente muchas palabras.

Tenía pasión por los animales, sobre todo por las bestias feroces. Cuando íbamos al jardín zoológico, era difícil hacerle salir. Yo, siendo pequeña, tenía miedo de él, que era grande y fuerte. Tenía miedo de que se encolerizara y me golpeara... Pero él era muy bueno. Cuando no quería ceder, le quitaba sus libros; eso era determinante.

La lectura fue pronto su gran pasión. Pero le gustaba también mucho salir, a la calle o al jardín. Este último tenía una gran palmera de la cual Georgie se acuerda en sus versos llamándola «conventillo de pájaros». Bajo esta palmera él inventaba con su hermana juegos, sueños, proyectos. Creaban los personajes con los que jugaban; estaban en su isla.

Al principio, a Georgie no le gustaban las visitas de los amigos de mi marido. Luego se acostumbró. Pronto, por ejemplo, cuando Carriego venía, a él le gustaba quedarse abajo con los mayores para oír al poeta recitar sus propios versos, o bien *El misionero*, de Almafuerte; se quedaba allí, con los grandes ojos abiertos...

En nuestra primera vuelta de Europa hizo grandes amistades y le resultó duro cuando debimos volver a partir para Londres donde mi marido tenía que cuidarse los ojos. Georgie estaba entonces enamorado de una joven que él había conocido en casa de unos amigos y a la que dedica algunos poemas de *Fervor de Buenos Aires*... Pero no se casó jamás, cosa que yo lamento mucho. Tuvo un tiempo en el que no le gustaban los niños; pero cuando su hermana Nora los tuvo los quiso apasionadamente.

Como yo lo había hecho para mi marido, que veía muy mal también, le leía todo a Georgie desde los siete años. Y cuando escribe, me dicta. Hay algunas cosas que él no me ha leído, como el poema *Los dones*, tan triste, donde él habla de sus ojos. Pero lo leí cuando se imprimió. «¿Cómo hiciste?», le pregunté, y él me respondió:

«Sí, lo dicté a alguien en la biblioteca porque pensé que te daría pena». En efecto, él disimula todo lo que se relaciona con su mala vista, lo disimula mucho. Está siempre de buen humor, pero sé bien que en el fondo hay otra cosa...

Es necesario que yo le cuente cómo conoció a Victoria Ocampo. Fue después de esta famosa conferencia sobre *El idioma de los argentinos*, que la prensa publica al día siguiente. Aquella misma noche, Victoria le escribió una carta: «Usted ha sabido decir lo que yo siempre he pensado de la lengua española y no he podido decir. Quisiera hablarle». Quedó impactado; él, un muchacho: «¿Qué puedo yo decirle a Victoria? ¡A Victoria Ocampo!». «Pero ella te está diciendo de lo que quiere que le hables». La carta llegó un sábado y ellá invitó a Georgie a almorzar para el día siguiente. Fue allí y, naturalmente, hablaron mucho. Luego Victoria vino a casa. Georgie ha tenido siempre por ella al mismo tiempo que mucho afecto, un gran respeto. Él es también un gran amigo de Silvina Ocampo y de su marido Adolfo Bioy Casares, a quien conoció antes de su matrimonio.

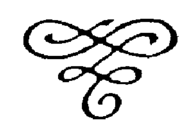
En aquella época dibujaba animales tumbado en el suelo, y comenzaba siempre al revés, por las patas. Dibujaba sobre todo tigres, que eran sus animales favoritos. Después de los tigres y de otros animales salvajes, pasa a animales prehistóricos sobre los que él leyó durante dos años todo lo que es posible leer. Enseguida se apasionó por las cosas egipcias y leyó sobre ello incesantemente hasta el momento en el que cae en la literatura china. Hay varios libros sobre este tema. En suma, él ama todo lo que es misterioso. Es así como ha escrito muchas conferencias sobre la Cábala. Incluso los judíos le han preguntado cómo sabe él tanto de la Cábala. Luego de eso tuvo la época de Dante, sobre el que él ha escrito mucho. Yo creo que se podría hacer un libro. Él ha profundizado mucho en este tema y dice que la *Divina Comedia* es lo más extraordinario de la literatura humana. ¡Fue necesario que yo se lo leyera en italiano!

Cuando estaba en el colegio, Georgie era buen estudiante, aplicándose a sus deberes y a sus lecciones, pero las matemáticas le costaban. Por el contrario, le gustaba la historia y, naturalmente, la literatura, así como la gramática y la filosofía. En cuanto a esta última disciplina, leía mucho y hablaba con su padre, porque mi marido, aun siendo abogado, había hecho un curso de psicología inglesa en el Instituto de Lenguas Vivas. Los dos comenzaron a hablar de filosofía cuando Georgie tenía diez años. Mi marido, que murió en 1938, estaba orgulloso de su hijo; él también había escrito poemas y la primera traducción española en verso de las *Rubayatas* de Omar Khayyam. Pero él cedió todo su interés en este dominio a su hijo.

Georgie tuvo dos accidentes graves, uno de ellos cuando era un niño. Cayó del primer vagón de un tranvía y las ruedas del segundo coche pasaron a algunos centímetros de su cabeza; algunos cabellos suyos quedaron cortados, a sus gafas no les pasó nada, pero su nariz quedó estropeada. Tuvo otro accidente horrible, a raíz del cual empezó a escribir cuentos fantásticos, lo que no le había ocurrido antes. Yo creo que algo cambió entonces en su cerebro. En todo caso, estuvo un cierto tiempo entre

la vida y la muerte. Era en la víspera de Navidad, Georgie había ido a buscar a una invitada que debía venir a almorzar. ¡Y Georgie no llegaba! Yo estaba como loca hasta el momento en que telefonearon de la policía. Mi marido y yo partimos enseguida. Había ocurrido que el ascensor no funcionaba y Georgie había subido las escaleras muy rápido y no había visto una ventana abierta cuyo vidrio se incrustó en su cabeza. Se le ven aún las cicatrices. La herida no había sido bien desinfectada en los puntos de sutura. Tenía cuarenta grados de fiebre al día siguiente. La fiebre continuó y fue necesario operar finalmente en plena noche. Estuvo entre la vida y la muerte durante dos semanas, con cuarenta o cuarenta y un grados de fiebre. Al principio de la primera, la fiebre había comenzado a bajar, y me dijo: «Léeme un libro, léeme una página». Había tenido delirios y veía animales entrar por la puerta, etc. Yo le leí una página y él me dijo entonces: «Todo va bien. ¿Cómo estás? Sí, sé que no voy a enloquecer, lo he comprendido perfectamente». Después de su vuelta a casa se puso a escribir un cuento fantástico, el primero. Era en 1938, y él tenía 39 años. El libro del que yo le había leído una página en la clínica era las *Crónicas marcianas,* de Bradbury (que el prologó más tarde). Y después, él no ha escrito sino cuentos fantásticos que me dan un poco de terror, porque no los comprendo bien. Le dije un día: «¿Por qué no escribes de nuevo las mismas cosas que antes?». Y me respondió: «Déjalo, déjalo». Él tenía razón.

Leonor Acevedo de Borges



Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad*

Soy de un país áspero, desmemoriado, indiferente y extendido, en el que las llanuras desnudan cada piedra, la señalan, la acusan, delatan al viajero solitario, y los crepúsculos son insoportables porque se prolongan hasta la extenuación amenazando con una eternidad sin sueño. Tal vez por lo primero Borges se nos antoja siempre desmesurado en su intemperie (como a los héroes, como a los espíritus de la visitación, nunca lo hemos visto de tamaño natural); y quizá por lo segundo el mismo Borges transgrede a cada rato el tiempo lineal para franquear la eternidad, esa «fatigada esperanza».

Es alguien que a fuerza de negar el destino comúnmente anécdotico de cualquier hombre —aunque datos no faltan— parece lograr que lo invada una sustancia neblinosa, un laborioso aire de vaguedad, pero tan imponente que logra perdurar con mayor fuerza que una cara tajante o un conjunto de contornos recortados, definidos. Nos quedamos mirando a ese Jorge Luis Borges de una hora precisa de cualquier día fijo como si igual que su obra estuviera hecho de infinitas superposiciones de tiempos y distancias. Sombras de pudor, de ironía, de perplejidad, de duda, de sabiduría, de humor, de inocencia, de placidez, de emoción contenida, agitan esa superficie de imágenes, «ese caos de apariencias», ese «simulacro en que la naturaleza lo ha encarcelado», como dice él mismo.

Ese hombre alto, esa especie de vacilante rapsoda casi ciego, para quien la estatura parece constituir una evidencia fastidiosa y cada movimiento una indecisa espera del azar, ha sido comparado con un barco en zozobra, con alguien a punto de naufragar en el mundo físico.

Y así es. Porque si bien la llamada realidad inmediata —la única que se nos ofrece sin buscarla— es prolija, organizada, aparentemente accesible y bastante fija, bien mirada es dudosa, colmada de duplicidades, de subterfugios, de enmascaramientos, de rupturas. Borges dice que hemos soñado el mundo como algo resistente, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo, pero que hemos consentido en su arquitec-

* *Ponencia leída en el Palazzo Vecchio de Florencia, durante el Congreso Mundial de Poetas celebrado en esa ciudad, en julio de 1986.*

tura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. «La sustancia más firme de la felicidad de los hombres es una lámina interpuesta sobre ese abismo y que mantiene nuestro mundo ilusorio. No se requiere un terremoto para romperla. Basta apoyar el pie», agrega en *Otras inquisiciones.* ¿Hemos consentido tales blancos, tales fisuras, tal abismo ininterrumpido? ¿Y ante quién? ¿Y desde qué realidad o irrealidad comenzamos a soñar o continuamos soñando? ¿Y esa débil lámina de la que habla encubre también dificultosamente la precariedad del universo, la limitación del yo, la inconsistencia del tiempo?

Y bien, allí está su obra como una refutación de toda esa engañosa intolerable realidad, como un alerta contra sus tergiversaciones, como una protesta contra sus regateos y también como una ampliación de sus alcances, aunque no se proponga crear un orbe paralelo. Es otro suelo infatigable, vertiginosamente significativo, el que nos ofrece. Un suelo de escritura donde podemos tratar de descubrir las verdaderas reglas del trazado del mundo, ordenar los mosaicos de las posibilidades en diferentes combinaciones, apostar a una u otra conjetura, multiplicar lo improbable y deslizarnos por todos los espejismos de la razón de manera ascendente y descendente, lateral, simultánea.

Sobre ese tablero vibrante y móvil, que gira y se desliza, se producen sorprendentes proliferaciones, permutas y anulaciones de la personalidad; sí, la personalidad, «esa superstición occidental», acota desdeñosamente el creador. El yo, la nada y el otro son intercambiables. A veces como si las dos caras de una moneda traspasaran el filo de la oposición y se fusionaran hasta identificarse, hasta suplantarse: así la víctima y el victimario, el traidor y el traicionado, los rivales encarnizados, los antagonistas irreconciliables. Inclusive llega a decir en el prólogo de su *Obra Poética* confirmando este juego de imprevisibles inversiones: «Nuestas nadas poco difieren: es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor», lo cual, a semejanza de otros equivalentes postulados que nos descolocan, nos produce la vertiginosa sensación de ser usurpadores, de ser erróneos, de ser ficticios. Otras veces, como en «La forma de la espada», cuando asegura: «Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres... Yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres», amplía el margen de opciones llevándonos a participar en una unidad metafísica o a caer, alternadamente, en el vacío total, como en «El inmortal», cuando hace hablar a Homero: «Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy... Yo he sido Homero; en breve seré nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto». Oscilación, suspenso y caída que no presuponen una fe, que aniquilan la individualidad en el anonimato y la borran definitivamente.

Tampoco el tiempo es aceptado como una entidad consistente, lineal, continua, con una dirección precisa en su fluir, sino que se interrumpe, admite intercalaciones de eternidad, cambios en el orden, inversiones, recorridos cíclicos y circulares, combina-



ciones del pasado, el presente y el porvenir, numerosas hipótesis acerca de su comportamiento y su perduración. El pretérito es tan dúctil, tan modificable, como el futuro. «El porvenir es inevitable, preciso, pero puede no acontecer. Dios acecha en los intervalos», asegura en *Otras inquisiciones.* (¿Cuál dios? ¿Ese que es una creación de la literatura fantástica y que él desearía que lo fuera de la literatura realista, aunque tampoco cree en ésta porque la «realidad no es verbal»?). Continuando, si bien «no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal», se trata de destruir la duración corriente y la concatenación de causa a efecto. En *Historia de la eternidad* nos explica que una oscuridad, «no la más ardua ni la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria... Ambas son igualmente verosímiles e igualmente inverificables». Pero sobre todo existe el propósito de destruir la idea del tiempo, ya sea recurriendo a la repetición de lo cotidiano hasta anularlo en la prolongación de una sola jornada que se hace eterna, o a la forma de concentrar años en un minuto o dilatar un momento en varios años, o valiéndose de la identidad de sensaciones experimentadas por uno o varios protagonistas en distintos momentos, tal como sucede en «Refutación del tiempo», «El milagro secreto» y «Sentirse en muerte», respectivamente. Claro que el autor sabe que estos juegos intelectuales son impotentes para anular el tiempo y por lo tanto la muerte. Sus mismas declaraciones invalidan muchas de sus teorías más osadas, devolviéndoles su valor de pretextos para el pensamiento, de especulaciones mentales: «Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho... El mundo desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges» («Nueva refutación del tiempo»). Después de este reconocimiento llega el coherente pero patético enunciado con que abre las puertas de la duración en *Otras Inquisiciones:* «La vida es demasiado pobre para no ser también inmortal».

¿Pobre, la vida? No lo es, ciertamente, la de quien puede construir arquitecturas fantásticas en el ojo de una cerradura, detener en el aire durante cincuenta años el hacha del verdugo, multiplicar alfabetos y sueños que lo incluyen, contemplar un tigre hecho de muchos tigres y de ejércitos de tigres que parecen revelar otros tigres, ser él y ser el otro, desplegar los ocasos del sur con el vuelo de un pájaro, desandar el infinito en el espejo, reconstruir años enteros con la memoria de las nubes, siempre frente al papel, siempre ante «la inminencia de una revelación» que él cree modestamente que no se produce.

Porque para Borges vivir es escribir. El sujeto sólo existe como motivo del texto, puesto que el hombre no es sino relato, vigilancia de la trama, búsqueda de la exactitud. «En cuanto el relato deja de ser necesario puede morir. Es el narrador quien lo mata, puesto que ya no cumple una función».

¿Y quién es el narrador de nuestra vida, sino el mismo que nos sueña, el mismo que nos hace trazar un laberinto con nuestros propios pasos?

Quien soñaba con Borges despertó y Borges completó el laberinto que dibujó paso tras paso; lo cerró en Ginebra, cerca, muy cerca del comienzo. Alguien puso un punto final en su largo, prodigioso relato, en esa singular aventura verbal que acercaba mágicamente dos puntos muy dispares, o encontraba el atajo más breve y sorprendente para llegar al lugar elegido, o descubriría las claves sintácticas más eficaces para entrar en cualquier territorio o se demoraba rítmica y minuciosamente en la palabra de poder para salir de cualquier encrucijada, porque él extendía las fronteras de nuestra heredad, fijaba nuestro linaje en el idioma.

No voy a contar la otra trayectoria, la de sus circunstancias. No voy a contar los pormenores de una biografía. Borges creía en la igualdad esencial de los destinos humanos, y por eso nos dijo: «Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikingos, de Judas Iscariote y de mi lector, secretamente son el mismo destino —el único posible—, la historia universal es la de un solo hombre».

Tal vez se refiriera a nacer, a amar, a padecer, a ignorar y a morir. No a circunstancias, triunfos, frustraciones ni glorias.

Pero yo le digo a usted, Jorge Luis Borges, ahora en su incierta eternidad, en su nadie, en su todo, que vista desde nuestro despojado país esa historia universal de un solo hombre, de la que usted nos habla, tiene una gran fisura, un tajo que la atraviesa de lado a lado.

Olga Orozco



Borges, el imberbe poeta ultraísta

Borges quiso disputar al tiempo una etapa de su vida. Disputarle que en este caso quiere decir ganarle, arrancarle dos o tres años. Conseguir extirpar de su historia personal un total de algo más de mil días. Y esconderlos de la memoria de los demás. Dejarlos caer en el sumidero del olvido. Estuvo a punto de lograrlo. Durante mucho tiempo nadie, o muy pocos, hicieron referencia a sus actividades literarias en la España de principios de los años veinte. Era sabido que había residido en Suiza. Que había pasado por Madrid. Pero el recuerdo se enturbiaba al tratarse de aspectos concretos: amistades, publicaciones, viajes.

Cuando se comenzó a investigar ese lejano pasado borgeano, él arguyó que se trataba de algo así como un pecado de juventud. Se estaba refiriendo a su militancia ultraísta, que había sido lo más destacado en esa etapa española de su vida, que va de 1919 a 1921. Pero lo que resultaba imposible de disimular era el rescate de sus poemas publicados en revistas —casi todas—, de tendencia ultraísta. Y menos el contenido de algunas de sus cartas dirigidas a amigos de entonces. El tiempo, tantas veces derrotado por Borges, no se dejó vencer en esta oportunidad.

Los Borges habían llegado a Ginebra cuando estallaba la Primera Guerra Mundial. Ahí residieron un lustro. Allí Jorge Luis estudió su bachillerato. Mejoró su inglés y francés, y aprendió el alemán. Tuvo oportunidad de leer a los expresionistas germanos, la mayoría refugiados en la pequeña Helvetia. Hallándose en Ginebra conoció el triunfo de la revolución bolchevique, que no le dejó indiferente. Poco tiempo después, ya en España —debió llegar a inicios de 1919—, escribió algunos poemas con ligeros acentos de inflamación simpatizante. Muchos de ellos desaparecieron por manos del propio autor. Leídos posteriormente, con la ecuanimidad que ya a los veinte años dominaba su conducta, le parecieron irrepresentables de su pensamiento. Algunos se salvaron porque ya habían sido publicados.

La comunicación entre ese juvenil Borges, totalmente desconocido para el mundo literario español, y los jóvenes hispanos amantes de las letras, no se produjo de inme-

diato. Los Borges, familia compuesta por don Guillermo, abogado; doña Leonor Acevedo, su esposa; Jorge Luis y su hermana Norah —excelente dibujante, de gran belleza a juzgar por los elogios de muchos de los que la conocieron—, vivieron en Madrid todo un año. Y en el invierno de 1920 se trasladaron a Sevilla. En esta ciudad Jorge Luis inició sus contactos con el ambiente literario. Tuvo como primer amigo al poeta Pedro Garfias. El mismo que meses más tarde, ya de vuelta la familia argentina a Madrid, hizo las presentaciones entre «Georgie» y la pléyade de poetas juveniles que estaban dando vida al ultraísmo.

En Sevilla Jorge Luis publicó su primer poema. Y don Guillermo, unos trabajos literarios muy bien orientados. Pero también en Sevilla nacerían las primeras amistades de estirpe literaria. No sólo Garfias. También Isaac Del Vando Villar, director de la revista *Grecia*, que publicó su extenso poema «Himno del mar». Adriano del Valle, poeta a la sazón muy conocido, y quien publicó algunas páginas de elogio a la belleza y sensibilidad de Norah. Y algunos otros hombres del mundo de las letras sevillano, con algunos de los cuales se reencontraría en Madrid. Pero en esta última ciudad no permanecerían más de un semestre. Entre marzo y abril de 1920 don Guillermo, como si no hallase comodidad en ningún sitio pero sintiera la imperiosa necesidad de encontrarla, se decidió por Mallorca. Jorge Luis contó años más tarde cómo se había producido la elección:

«Fuimos a Mallorca porque era barata, hermosa y difícilmente habría más turistas que nosotros. Vivimos casi un año en Palma y Valldemosa, una aldea en lo alto de las colinas»[1].

Los Borges, viajeros sin rumbo por Europa, se alojaron en el hotel *Continental* de Palma, donde Norah pintó unos frescos que adornaron el salón principal. También pasaron algunas semanas en Valldemosa, alojados en una pensión de ese tranquilo lugar. Fue en una de esas breves estancias cuando se conocieron Jorge Luis y Jacobo Sureda, surgiendo una sólida amistad que duró muchos años. La copiosa correspondencia que sostuvieron entre 1920 y, posiblemente, 1928, demuestra la compenetración que llegó a haber entre ambos. Y la condición de abanderado del Ultra que desempeñó Borges en la isla. Aunque de vez en cuando manifestaba cierto desafecto a la corriente literaria que de Mallorca llevó a Buenos Aires.

La visión que se tiene de ese Borges que deambula por las calles palmesanas, que traba prontas amistades con jóvenes isleños, y que no escamotea ninguna de las características propias de esa edad es diametralmente opuesta a la que se conoce a partir de 1924, casi inmediatamente después de la aparición de su primer libro: *Fervor de Buenos Aires* (1923), a pesar de que escasamente han transcurrido cuatro años.

El Borges que llega a Mallorca ya ha establecido buenos contactos en Madrid. Nada menos que el inspirador del Ultra, Cansinos-Asséns, ha elogiado su imponente personalidad. Y la gran mayoría de los casi imberbes ultraístas son testigos de su alto nivel cultural, así como de su sensibildad poética y de la bondad de sus traducciones. Concretamente, las del alemán al castellano, que sirvieron para acercar a toda esa

[1] *«Autographical notes», en* The New Yorker, *19-IX-1970. Texto citado en inglés por Borges. Traducido al castellano por José Emilio Pacheco, en* La Gaceta, *n.º 10, octubre 1971. Fondo de Cultura Económica. México.*



juventud española la poesía expresionista que, lejos de mermar, se había potenciado durante la guerra.

Después de *Grecia,* revista sevillana que se trasladó a Madrid[2], viene *Tableros.* En ambas colaboró Borges con poemas, crítica y traducciones, como ya hemos dicho, de expresionistas alemanes. Y cuando apareció *Ultra*[3] las colaboraciones fueron más continuas. Pero Borges, por hallarse en Mallorca, no intervino en ninguna de las fiestas ultraístas que se celebraron en Madrid, y que conmovieron a poetas y escritores mayores, a críticos y público en general. La mayoría se manifestó en contra. Se trataba de perturbadores del orden. De jóvenes irrespetuosos que intentaban burlarse y destrozarlo todo. Cuando Jorge Luis abandonó España, en marzo de 1921, el Ultra llegaba a su cumbre. Un año más tarde se iniciaría el rápido descenso. En febrero de 1922 apareció el último número de la revista *Ultra.* Las huellas quedaron muy nítidas, pero el alborotador movimiento se fue diluyendo con rapidez. Sus huestes se dispersaron. Ellos —los jóvenes ultraístas— no lo sabían en ese momento. Pero habían cumplido un valioso papel: desaletargar el panorama literario español. Su misión había sido solamente esa. Fue plausible la forma como la realizaron. Y de ninguna manera se puede considerar tal actuación como una tarea sin importancia. Se necesitaba ese detonante. Lo había manifestado Cansinos-Asséns en una entrevista[4]. Y sus palabras fueron inspiradoras de esa pequeña revolución literaria.

En Mallorca, Borges no se limitó a escribir. Frecuentó ambientes literarios. Sostuvo polémicas. Capitaneó un grupo de muchachos noctámbulos. No descuidó sus estudios. Y hasta hubo tiempo para el amor, aunque su enamoramiento no pareció ser desbordado. Posiblemente, porque el dique de contención —ahora como posteriormente—, fue su timidez. Un verso de su poema «Mallorca», lo expresa claramente: «...una niña rosa y dorada de la que estuve enamorado tal vez y a la que no se lo dije nunca»[5]. Un año más tarde, en Buenos Aires, el amor volvería a estremecerlo. Y esta vez sí habría palabras de su parte. Y el rastro de esa emoción quedaría reflejado en su primer libro, *Fervor de Buenos Aires.* Algunos de los poemas que componen el libro no contenían sólo fervorosa admiración por la capital argentina, sino fervor por esa chica de dieciséis años que con tanta pasión le describió por carta a su amigo mallorquín, Jacobo Sureda[6], que en el segundo viaje a Europa, entre 1923 y 1924, fue buen colaborador para el olvido total de esa aventura.

Aunque en su continuo carteo con Sureda se trasluce alguna «desobediencia» a los postulados ultraístas, destaca por encima de esa actitud, no fácil de detectar en su comportamiento cotidiano, la actividad desplegada por Borges en favor del ultraísmo. El punto culminante de todo ese proceso fue el manifiesto que él y Jacobo Sureda redactaron, que se publicó en Palma, y que firmaron, aparte de los dos amigos, otros dos jóvenes mallorquines[7].

La obra poética de Borges se remonta a 1917, cuando se halla en Ginebra. Allí pergeña sus primeros versos. No se sabe con exactitud si culmina un poema o si se queda solamente en versos sueltos que, más tarde, le servirán para redondear sus

[2] *Revista que nació en Sevilla en octubre de 1918, dirigida por Isaac Vando Villar, que acogió las tendencias vanguardistas, especialmente cuando cambió de sede, y se trasladó a Madrid, en 1920.*

[3] *Revista que surgió para potenciar el movimiento ultraísta. Se publicaba en Madrid, y no tenía director, sino un comité directivo. El primer número apareció en enero de 1921.*

[4] *La entrevista apareció en* El Parlamentario, *a finales de 1918 y estaba firmada por Xavier Bóveda.*

[5] *Poema publicado en* El Día, *de Palma de Mallorca, en noviembre de 1921.*

[6] *La carta está fechada en Buenos Aires el 29-V-1922. Y la noticia sentimental es rotunda: «Ya te conté quizá que estoy enamoradísimo —así como suena— de una muy admirable niña de dieciséis años, sangre andaluza, ojazos negros y una grata y apacible serenidad, con mar de fondo de ternura».*

[7] *«Manifiesto del Ultra», que apareció en la revista* Baleares *de Palma de Mallorca, con fecha 15 de febrero de 1921. Firmaban, aparte de los inspiradores Jacobo Sureda y Jorge Luis Borges, otros dos integrantes del grupo de jóvenes: Juan Alomar y Fortunio Bonanova, este último cantante de ópera, actor humorista, después con sonado triunfo en Hollywood.*

composiciones poéticas, que se publicarán en revistas españolas. Lo que sí está claro es que el propio Borges, desencantado de esa producción casi adolescente, eliminó una buena cantidad de poemas, así como varias narraciones que componían lo que habría sido su primer libro si el pudor, ante nuevas lecturas, no le hubiese conducido a la actitud violenta de la destrucción[8].

Por lo general, cuando se habla del primer Borges, se cita *Fervor de Buenos Aires*, y todo lo que viene después hasta aproximadamente 1929, sin tener en cuenta la poesía anterior, que es en realidad la primera, aunque él haya tratado de ocultarla por considerarla un pecado de juventud. Más bien un doble pecado. Por un lado ser poesía acuñada en moldes ultraístas, lo que significa haber participado en aquel carnaval literario. Y por otro, mostración de una mínima presencia del impacto que, indudablemente, le causó la revolución rusa de 1917 y que no se manifestó en algún que otro poema de aquella producción, sino que afloraba también en las cartas a su amigo Sureda:

> No sé si te hablé en mi última carta de un tal Macedonio y de un muchacho Dabove con los cuales proyecto urdir una novela fantástica en colaboración. El argumento ideado por mí y todavía muy esquemático y fragmentario trata de los medios empleados por los maximalistas para provocar una neurastenia general en todos los habitantes de Buenos Aires y abrir camino hacia el bolchevikismo[9].

Tal vez el término más apropiado sería anarquismo, que es lo que se deduce del juego sobre el que estaría basada la novela en cuestión.

En la obra cuasi adolescente de Borges, la de antes de *Fervor de Buenos Aires*, nos encontramos con poemas que son puntos de partida para otros posteriores. Tal el caso de «Atardecer» y «Aldea», publicados en revistas españolas y utilizados para *Fervor...*, con agregados y supresiones, y sufriendo más cambios cuando se publica *Obra poética*[10], que contiene toda su poesía, tras una minuciosa revisión del propio autor.

El poema «Atardecer», antes de su aparición en *Ultra*, se lo dio a conocer a Sureda, en carta enviada desde Buenos Aires el 22-VI-1921. Constaba de nueve versos. Y así apareció en la revista madrileña. Dos años más tarde, en *Fervor...* constaba de 21 versos y estaba dividido en dos partes. El título era «Atardeceres». Además, el poema inicial, con modificaciones, había pasado a formar la segunda parte en esta segunda versión.

Casi cuarenta años después, Borges selecciona y pule su poesía para el libro *Obra poética*. Se mantiene el título «Atardeceres», pero se vuelven a introducir cambios, algunos sustanciales. En la versión inicial, leemos:

> La vihuela
> Dormida como un niño en tu regazo
> El silencio que vive en los espejos
> ha forzado su cárcel
> la oscuridad es la sangre
> de las cosas heridas

[8] Salmos Rojos *habría sido el nombre de ese primer libro que preparó con dedicación, y que terminó destruyendo, convencido de no haber alcanzado el nivel buscado.*

[9] *Escrita en Buenos Aires, con fecha 22-VI-1921.*

[10] *Citamos la edición española de Alianza/Emecé. Madrid, 1972.*



En el poniente pobre
la tarde mutilada
reza una avemaría de colores.

En la siguiente versión todo el poema anterior se convierte en la segunda parte, pero sufriendo algunos cambios, especialmente en el segundo verso que aparece muy modificado. «Dormida como un niño en tu regazo» se convierte en «ya no dice su amor en tu regazo». Los otros cambios son menores. Escribe «Avemaría» con mayúscula. Y si en la versión original el último verso tenía una ubicación más adelantada que los anteriores, en esta nueva son los dos últimos versos los situados en avanzada.

En la carta enviada a Sureda después de la publicación de «Atardecer» en «Ultra», le comenta:

«Respecto a tu elogio de mi poema *Atardecer* (que se publicó en «Ultra») creo sinceramente que de los tres últimos versos el único que encarna una intuición verdadera de la realidad es el que dice: "La tarde mutilada". Lo demás es profesionalismo lírico»[11].

A pesar de esta esclarecedora autocrítica, el poema convertido en segunda estrofa de «Atardeceres» se mantuvo, aunque, como ya hemos apuntado, con algunas modificaciones. Todo el poema se publicó así en *Fervor...:*

Toda la clara[12] multitud de un poniente
alborota la calle
la calle abierta como un ancho sueño
hacia cualquier azar.
La límpida arboleda
que serena y bendice mi vagancia
se olvida del paisaje
y acalla el bullanguero resplandor de sus mantas
La tarde maniatada
Sólo clama su queja en el ocaso
    La mano jironada de un mendigo
    esfuerza la congoja de la tarde.
La vihuela
    ya no dice su amor en tu regazo
El silencio que vive en los espejos
ha forzado su cárcel
La oscuridad es la sangre
de las cosas heridas.
En el poniente pobre
    la tarde mutilada
    rezó una Avemaría de colores.

La primera parte nos da una visión muy concreta, aunque sin huir de las metáforas ultraístas, de los paseos por aquel Buenos Aires que el poeta conoció y amó con tanta intensidad. «La calle abierta como un ancho sueño» contiene reminiscencias ultraístas que no resultan abundantes a lo largo de los casi sesenta poemas que componen el libro, y que la crítica —entre 1923 y 1924— no consideró como el trabajo de un joven aprisionado por los ismos, sino más bien el de un poeta debutante con clara tendencia a la poesía clásica[13].

[11] *Escrita en Buenos Aires con fecha de junio o agosto de 1922.*

[12] *En la primera edición de* Fervor de Buenos Aires, *se lee charra. No sabemos si es un error del linotipista o realmente utilizó este término. Gloria Videla hace notar la sustitución en su «El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de "Fervor de Buenos Aires" de Jorge Luis Borges»,* Revista chilena de literatura, *n.º 23, 1984.*

[13] *Enrique Díez-Canedo apunta: «La poesía de Jorge Luis Borges, cuando hace pensar en modelos extranjeros, no trae a la memoria el postsimbolismo francés o el futurismo italiano, sino algo clásico, o algo más coherente y construido que el procedimiento —no desdeñado tampoco— de la simple ilación de imágenes o el salto de una instintiva asociación de metáforas», en* España, *Madrid, n.º 413, 15-III-1924.*

Las modificaciones que se producen en la segunda parte son escasas, pero demuestran las luchas del autor con las metáforas. Lucha para erradicarlas de sus poemas. En la versión original y en el segundo verso se leía: «dormido como un niño en tu regazo», refiriéndose a la vihuela. Una metáfora acertada, pero que tal vez no expresaba, con exactitud, lo que Borges trataba de comunicar, o sea el silencio que se ha producido, el callar del instrumento musical. La sustitución transparenta mejor la idea, aunque se quiebre un tanto el ritmo que se conseguía mejor en la versión anterior: «ya no dice el amor en tu regazo».

Todo lo demás permanece como había sido escrito en 1921. Así la obsesión que siempre sintió por los espejos está captada en los versos 3 y 4. Y el poema en su primera parte mostraba tonalidades grises. Mientras que en la segunda se torna casi tenebroso y, sobre todo, deprimente. Sin embargo, el último verso tiene un brillo que contrasta con todos los demás, y que hasta parece un contrasentido: «En / el poniente pobre / la tarde mutilada / rezó una Avemaría de colores». El signo religioso dado por el rezo de la Avemaría, podría causar languidez. Pero el calificativo «colores» frena todo atisbo de tristeza y concede una inesperada vivacidad dentro del ambiente que se mostraba desmayado.

La tercera versión del mismo poema «Atardeceres», muestra nuevos cambios. Hay más supresiones que agregados. Y el poema queda reducido a quince versos. Manteniendo las dos partes en que se hallaba dividido cuando se publicó en *Fervor...* Borges ha tratado de hacerlo más concreto. Más directo. Para ello ha eliminado algunas palabras inútiles para el conjunto y hasta para la exposición de la idea central. Consiguiendo el siguiente resultado:

La clara muchedumbre de un poniente
ha exaltado la calle
la calle abierta como un ancho sueño
hacia cualquier azar.
La límpida arboleda
pierde el último pájaro, el oro último
la mano jironada de un mendigo
agrava la tristeza de la tarde.
El silencio que habita en los espejos
ha forzado su cárcel
La oscuridá es la sangre
de las cosas heridas.
En el incierto ocaso
la tarde mutilada
fue unos pobres colores.

Cuando Borges corrige estos poemas para entregarlos a la editorial que publicará *Obra poética*, si no es sesentón está por serlo. Tiene experiencia, serenidad, y, sobre todo, su genial don, el poder envidiable de síntesis, que le permite decir mucho con pocas palabras. Se convierte en cirujano de su obra juvenil. Es despiadado en pro de la estética y de la claridad. Elimina versos que más que ayudar a la visión que



quiere dar, estorban, por más bellos que puedan ser. Se queda con lo imprescindible. Pero esos recortes drásticos le obligan, también, a construir puentes o a hacer injertos. El poema publicado en 1923 resultaba algo incoherente, y lo que logra con modificaciones, retoques y firmes cortes, es nitidez. Dejar en el camino toda la hojarasca y concretarse en lo esencial. Esto ocurre tanto en la primera como en la segunda parte del poema. Tal vez se note más en la estrofa segunda por cuanto se han eliminado los dos primeros versos, desapareciendo un concepto que ayudaba al retrato depresivo, pero que recargaba la composición.

El otro poema que pertenenciendo a aquella primerísima fase situada entre 1919 y 1921, llega a *Fervor...* en 1923 y, posteriormente, a *Obra poética*, es «Aldea» que, al igual que «Atardecer», sufre profundas modificaciones en ese largo recorrido en el tiempo. Fue publicado en *Ultra* con fecha 1-I-1922. Constaba entonces de diez versos. Al pasar a *Fervor...* se convierte en la primera parte del poema «Campos atardecidos», disminuyendo un verso y produciéndose mínimos cambios en el resto. El poema con el título de «Aldea» que apareció en *Ultra* era el siguiente:

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el sendero
la soledad repleta como un sueño
    se ha remansado al derredor del pueblo
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de las tardes
    la luna nueva
es una vocecita bajo el cielo
    según va anocheciendo
vuelve a ser campo el pueblo.

Al convertirse en «Campos atardecidos» se introducen cambios, pero los fundamentales son el nuevo título que luce, y el añadido de una segunda parte. En realidad este poema y «Atardeceres» tal como aparecen en *Fervor...* podrían haberse fusionado y formar uno solo. Es un retrato depresivo del atardecer, en un Buenos Aires que aún parece conservar algunas zonas rurales no distantes del centro de la ciudad. La organización de «Campos atardecidos» en esta segunda versión corregida y aumentada queda así:

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el sendero
    La soledad repleta como un sueño
    se ha remansado al derredor del pueblo
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de la tarde. La luna nueva
es una vocecita desde el cielo
    Según va anocheciendo
    vuelve a ser campo el pueblo.
El poniente que no se cicatriza
aún le duele a la tarde.
Los colores temblando se acurrucan
en las entrañas de las cosas.

Al caminar mis pasos desmienten
la fatiga del tiempo
    desparramada sobre el campo lacio.
En la alcoba vacía
la noche ajusticiará los espejos.

En la primera parte, que es la formada por el poema «Aldea», se ha hecho un solo verso del 6 y el 7. Y la única sustitución practicada es la de «desde» por «bajo». La visión de esa vocecita por debajo de lo que consideramos cielo, un techo celeste o gris, al que se contempla hasta con unción, situándolo como inicio de la gloria o acceso al paraíso, no convence al poeta. La luna no está a nivel inferior, en consecuencia «desde» es mucho más apropiado. Como él mismo se lo hizo notar a su amigo Sureda: «Como ves, sigo barajando los ponientes y las etapas del día»[14]. Pero en la segunda parte del poema asoma nuevamente uno de sus elementos obsesivos: el espejo, también utilizado en «Atardecer» y «Atardeceres».

La tercera versión, la que Borges lleva a su antología *Obra poética*, también ofrece modificaciones aún mayores que las que se producen en la segunda versión respecto a la primera. Hay supresión de un verso y sustitución de palabras, todo en procura de una mayor concisión, así como de transparencia de una sensibilidad depresiva ante el atardecer.

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el camino.
La soledad poblada como un sueño
se ha remansado alrededor del pueblo.
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de la tarde. La luna nueva
es una vocecita desde el cielo.
Según va anocheciendo
vuelve a ser campo el pueblo.
El poniente que no se cicatriza
aún le duele a la tarde.
Los trémulos colores se guarecen
en las entrañas de las cosas.
Al caminar mis pasos desmienten
la fatiga del tiempo.
En el dormitorio vacío
la noche cerrará los espejos.

En la primera parte del poema los cambios no son sustanciales. Sólo tres palabras han sido reemplazadas. «Camino» ha tomado el lugar de «sendero», haciendo más suave la tonalidad del verso. «Poblada» ocupa el lugar de «repleta». Evidentemente es mucho más apropiado el término de reemplazo. Y para evitar el chirrido de las erres ha preferido eliminar «al derredor», que también relentiza la lectura y ha utilizado «alrededor». El resto ha quedado intacto. Borges resulta mucho más severo en la corrección de la segunda parte, donde no sólo hay sustitución de palabras, sino eliminación de un verso y, prácticamente, modificación total de otro.

[14] *Carta fechada en Buenos Aires el 22-VI-1921.*

Es indudable que el poeta no sólo busca ser más concreto y eliminar cuanto impide tal precisión. También pretende que el discurrir del poema sea más terso. Que se deslice y no dé saltos. En algunos versos no lo consigue. Continúan escapándose como peces saltarines de la red. En otros sí logra su objetivo, como es el caso de «Los colores temblando se acurrucan», que encierra cierta aspereza y que se hace más delicado al cambiar en «Los trémulos colores se guarecen». Este último vocablo no tiene la rudeza de «acurrucan». Lo fundamental viene en el verso 7 de la versión de *Fervor...*, que al llegar a *Obra poética* desaparece. La descripción de cómo está la fatiga del tiempo «desparramada sobre el campo lacio» no añade nada especial a la idea central. Prueba de ello es que, al ser eliminado el verso, el conjunto no se siente lesionado.

Aún se producen dos sustituciones más. En 1923 prefirió la utilización del término «alcoba»; en 1960 eligió, «dormitorio». En la versión juvenil es drástico al señalar: «La noche ajusticiará los espejos». La sustitución de «cerrará» por «ajusticiará» beneficia al poema. Simplemente, los espejos quedan anulados en la sombra. Es una anulación temporal. El término «ajusticiará» puede hacer penetrar en una anulación violenta y final.

De la veintena de poemas publicados por Borges en revistas españolas —se asegura que son algo más; sin embargo, no se conocen esos otros poemas— entre 1919 y 1922, sólo tres pasan, y con modificaciones, al libro *Fervor de Buenos Aires*. A los dos citados se debe añadir «Sala vacía», que en su transición entre la segunda versión, la de *Fervor...* y *Obra poética*, sufre profundas modificaciones, no solamente por cambios de palabras, sino fundamentalmente por eliminación de varios versos.

Los poemas anteriores a *Fervor de Buenos Aires*, que se han hallado en publicaciones españolas entre 1919 y 1922, suman un total de veintidós. Fueron publicados en las revistas *Grecia; Ultra; Tableros* y *Baleares*. Guillermo de Torre[15], Gloria Videla[16], Marcos Ricardo Barnatán[17], Linda S. Maier[18], y quien escribe estas líneas[19], los han dado a conocer en diversas oportunidades. Gloria Videla no sólo se ha constreñido a la poesía. Igualmente ha tenido la preocupación de investigar y analizar los trabajos pertenecientes a otros géneros practicados por Borges, en aquel ya remoto pasado, como: artículos, algunas muestras narrativas, breves ensayos y traducciones.

La recopilación de toda esa obra anterior a *Fervor de Buenos Aires*, está por hacerse. Solamente una buena parte de su poesía apareció en *Poesía juvenil de J.L. Borges*[20]; todo lo demás, incluso otros poemas no contenidos en el libro mencionado, han aparecido dentro de artículos publicados en revistas. O como el caso de los citados por Guillermo de Torre en su *Historia de las literaturas de vanguardia.* Una revisión completa de esta obra podría dar más claridad sobre la actitud de Borges ante el ultraísmo y permitir comprender mejor su «huida» de esas huestes. A la vez que la rotunda negación, años más tarde, de todo lo relacionado con este movimiento vocinglero, pero necesario dentro de un panorama que como la mayoría apunta, estaba anquilosado y precisaba renovarse.

[15] Historia de las literaturas de vanguardia, *Editorial Guadarrama, Madrid 1965.*

[16] El Ultraísmo, *Editorial Gredos, Madrid 1963, y diversos artículos publicados en revistas.*

[17] *En* Borges, *Epesa, Madrid 1972.*

[18] *En* Three New Avant-garde Poems of Jorge Luis Borges, *1987.*

[19] Poesía juvenil de Jorge Luis Borges, *conteniendo 18 poemas. J. Olañeta Editor, Barcelona-Mallorca 1978.*

[20] Ob. cit.

Respecto a la reelaboración de algunos poemas de aquella lejana etapa, y que llegaron a *Fervor...*, pasando luego a *Obra poética*, la profesora Videla de Rivero observa: «Como hipótesis provisoria diré que la comparación de estos textos nos demuestra que las modificaciones tienden a cuatro fines primordiales: 1.º) a depurarles de sus rasgos ultraístas prescindibles; 2.º) a depurarles de un "criollismo" intencional; 3.º) a reemplazar expresiones que denotan una captación juvenil de la realidad por otra más madura y decantada, y 4.º) a perfeccionarles poéticamente en orden a una mayor concentración lírica y de acuerdo con la evolución de las teorías estéticas del autor»[21].

Si el ultraísmo es un eslabón importante en la historia de la literatura española, los poemas de primerísima juventud de Borges tienen claro valor dentro de ese movimiento efímero, aunque su propio autor los negase. Y aunque muchos críticos prefieran olvidarlos, es menester tomarlos en cuenta, dada su gran vinculación con los dos primeros libros de Borges: *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*. Y considerando que, al margen del exceso de metáforas, se encuentran discursos válidos para un joven de veinte años, así como la mayoría de sus obsesiones, que se harán exuberantes más tarde, en proceso germinal.

[21] *En «El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de* Fervor de Buenos Aires *de Jorge Luis Borges»,* Revista Chilena de Literatura, *1984.*

Carlos Meneses





Conjeturar a Borges

Cada cosa es todas las cosas.
Plotino

El ejemplo de Jorge Luis Borges, con su atractivo persistente y su indudable influjo, permite empezar a descreer con motivos fundados de la utilidad prevista por las leyes convencionales que normalmente acotan y diferencian el espacio y las atribuciones de los géneros literarios y la personalidad arquetípica de sus artífices, o convenir con mayor decisión de la que hasta ahora se tiene en que la forma, sin merma de sus prerrogativas y condiciones estricta y justamente formales, no determina absolutamente el sentido ni los presupuestos generales de la expresión.

No obstante, y se diría que casi por razones administrativas y de inercia costumbrista, aún estamos dispuestos a establecer fronteras discriminatorias y áreas de competencia entre el arte y el pensamiento, la inspiración y el raciocinio, y estamos dispuestos a aceptar sin excesiva brega que palabras y significados como intuición, fantasía, creatividad, frescura o dones naturales pertenecen a la esfera del artista, en este caso, el narrador, el poeta, y que palabras como —¿cuáles? no hay tantas, cuesta trabajo encontrarlas y las que se encuentran tienen escaso poder de convicción— cultura, laboriosidad, paciencia, disciplina, sistematismo y hasta una dosis de aridez son privativas del pensamiento racional y filosófico, siempre que se acepte, que no es aceptable de ninguna manera y más bien parece un concurso infantil, tan torpe dicotomía, la cual sólo tiene alguna relevancia en la esfera de las llamadas «dos culturas» y la polémica de la filosofía y la ciencia.

A Borges habría que incluirlo, pues, e indudablemente no se cometería incorrección, en el plano del «rapto» artístico narrativo y poético. Nada más consistente a partir de su notoria y estereotipada proclividad hacia la ficción, la fantasía, la paradoja, la especulación imaginativa, los absurdos lógicos y el lúdico encadenado trastorno de espacio y tiempo. Por añadidura, cuentos, poemas y parábolas constituyen su obra mayor, aquélla por la que es generalmente admirado y en la que navegan un poco a la deriva algunos breves artículos, ensayos y aforismos a los que por su ironía a lo Groussac, desapego y amor al esoterismo y a la travesura intelectual se les supone —váyase a saber, es un camino por desbrozar— plagados de interpolaciones, inventivas y figuras argumentales que no siempre inspiran descansada confianza, salvo que

se les quiera considerar incursos en el mismo proteico campo de la ficción, esa ciénaga que se lo traga todo y de cualquier manera.

Perdido en la metafísica

Aquí entonces creo que cometeríamos un grave error epistemológico, pues si algún escritor es respetuoso con la decantación de sus claves íntimas —génesis, proceso formativo, deudas, mimesis (otros muchos son plagiarios ocultistas o involuntarios)—, Borges se lleva la palma por la diafanidad de sus paternidades. Un somero examen de su obra arroja luz sobre estos planteamientos, borra fronteras dicotómicas y puede conseguir fijar lo que acaso se deba entender, valga la anticipación, como la primera y principal de sus fascinantes virtudes.

Por lo pronto, subyacentes al difundido clima de conjeturas, hipótesis, hipérboles y paradojas, que aparecen equívocamente como pruebas más o menos superficiales o profundas de un espíritu original e ingenioso al borde de la exquisita *boutade*, hay que empezar por concederle importancia a cada una o a la mayoría de las autocalificaciones que Borges enderezó —permítasenos la redundancia— sobre sí mismo, concederle importancia en el sentido de que denotan insobornable probidad literaria y conocimiento de los límites propios, como cuando se denomina «un argentino perdido en la metafísica».

Su vocación e intencionalidad expresiva son siempre metafísicas, pero estar (¿quién no?) «perdido» en ese universo evanescente, del que Borges es extremo deudor, y ser de nacionalidad argentina, un país que no se caracteriza precisamente por su pertenencia al meollo histórico de las tradiciones metafísicas al modo en que lo fueron las culturas helénica, oriental y anglosajona, denotan (esas dos circunstancias del extravío y la argentinidad) una manera atípica de adscripción a la metafísica y también una petición de principio, coherente con su otra conocida máxima de juzgar desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros: «Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen». Efectivamente se abstuvo de componer vastos libros, pero no de lo que hubiera sido la consecuencia lógica de tampoco usar vastos títulos, si bien ya revestidos de una desproporción deliberada e irónica, tales como *Historia de la eternidad*, *Historia universal de la infamia*, «Nueva refutación del tiempo», «La duración del infierno», «La escritura del dios», y estuvo tentado de escribir una *Biografía del infinito*.

Mas ni la desproporción ni la ironía, acompañadas de la aparente falsa modestia, eximen de la verdad, en este caso una verdad referida a las auténticas inquietudes expresivas de Borges, ni del reiterado muestreo de unas claves convencionales (o asociativas) absolutamente sinceras y siempre originadas, subordinadas y fieles a los enigmas y funciones del tiempo (en sus inmensas variantes, el tiempo circular, repetitivo, genealógico, totalizador, sustancial, sucesivo, irreversible, grávido, inexistente), a la rela-



tividad de la historia, a las fosas oníricas, al universo de las causalidades primeras y últimas, al destino, la predestinación, las metempsicosis, las cosmogonías y los fantasmas de la memoria, todo ello puesto en evidencia y discriminado hasta donde ha sido posible —toda esta sistemática cognitiva y reconocimiento de la perplejidad— por el pensamiento racionalizado y filosófico, a lo que ya hoy no tiene por menos que sumarse también el pensamiento científico.

(Es de observar al margen que modernamente otra vez se está dando igual que al principio del saber y en los balbuceos de la cultura, en la antigüedad clásica, pese a la actual ferocidad de las especializaciones, un prototipo de *neohumanista* —y pienso en personajes como Popper, Prigogine, Kuhn, Feyerabend, Lyotard, Habermas, Hawking—, gestado en la insoslayable alianza de filosofía, sociología y política respecto a las revoluciones del conocimiento científico, preferentemente en química y física postnewtoniana, en el orden de las partículas elementales o cosmológicas, entre la ya cincuentenaria mecánica cuántica y la microbiología, el determinismo y la entropía, el código genético, la ecología, la inteligencia artificial, etc.)

A determinadas parcelas de aquel pensamiento, Borges, como parece normal, no tiene nada que añadir, salvo la muy apreciable virtud de la asunción y lo que realmente constituye su principal y exquisita originalidad literaria, su modo de fascinación, aquella que consiste como forma en dramatizar narrativa o poéticamente principios, aspectos y fragmentos de las entelequias arriba citadas, consiguiendo una secreta armonía a través de lo que ya se pueden considerar verdaderas piezas de arte y que se inscriben en las leyes genéricas del cuento contemporáneo o la poesía, leyes por otra parte siempre respetadas hasta exceder el mero relato breve o la simple divulgación, todo ello lógicamente vivificado por la idiosincrasia y las circunstancias personales y ambientales (entorno urbano, redescubrimiento entrañable de un Buenos Aires «artesano»; profesión bibliotecaria, paulatina ceguera), así como una gama de elementos primados como mitos y símbolos y que se refieren a la tradición gauchesca, el coraje, la nostalgia del heroísmo, y espejos, tigres, mariposas, laberintos y el fuego.

«El milagro secreto»

Algún ejemplo concreto nos conviene ahora. El cuento «El milagro secreto», encabezado por una cita del Corán y con protagonista judío, praguense, escritor, es elocuente. Parece a primera vista (también lo es, pero no fundamentalmente) sólo un relato de terror y suspense de los muchos inspirados por la insania antisemita nazi. En seguida se echan de ver otros resortes y una concitación más refinada y compleja que implica preocupaciones esenciales, constantes muy elaboradas. Una de ellas es la de la naturaleza del tiempo.

Al escritor hebreo del cuento le inquietan las diversas eternidades que han ideado los hombres —dice Borges, y sin duda se quiere referir al sentido diverso que los

hombres le han otorgado a la eternidad, y recuérdese que también se trata de un tema de ensayo borgiano, de una previa prospección erudita—, «desde el inmóvil ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton». Este Hinton niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integren una serie temporal. «Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias y que basta una sola *repetición* para demostrar que el tiempo es una falacia...» Desdichadamente —añade Borges—, no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia. El autor checo del cuento está componiendo un drama sobre los delirios del tiempo circular. El drama ha de redimirlo de un pasado equívoco, justificar su existencia de persona y justificar a Dios, ese delirio, y la realización de la empresa requiere el plazo de un año, sólo que el individuo está condenado a muerte y la ejecución de la sentencia va a ser inmediata. Se sitúa frente al piquete de fusilamiento. El oficial da la orden de fuego. Pero entre la orden de fuego y la descarga que ha de causar inexorablemente el óbito transcurre un año. Significa que Dios ha concedido el plazo necesario para la conclusión del libro.

Es un hermoso cuento que aquí nos vemos obligados a despedazar como quien asesta un martillazo a un delicado mecanismo de relojería. No obstante, se trata de catalogar similitudes y dependencias. En el artículo «La doctrina de los ciclos», que pertenece a la compilación ensayística *Historia de la eternidad*, Borges cita unas palabras de Nietzsche: «Entre el último instante de la conciencia y el primer resplandor de una vida nueva hay "ningún tiempo" —el plazo dura lo que un rayo, aunque no basten a medirlo billones de años—. Si falta un yo, la infinitud puede equivaler a la sucesión» *(Nachlass)*. La cita coránica de la introducción expresa: «Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: ¿Cuánto tiempo has estado aquí? Un día, o parte de un día, respondió».

El tiempo y el sueño

Se advierten la fuente de inspiración y los mecanismos asociativos. Toda o gran parte de la obra narrativa y poética de Borges gira en torno a la especulación filosófica de la naturaleza del tiempo, su relativismo, la circularidad, el eterno retorno, la memoria en el tiempo y, naturalmente, asociados al tiempo y al devenir, surgen los sutiles entramados del sueño, el destino, lo profético y el ansia siempre manifiesta y reiterada de asumir la totalidad (verlo todo, sentirlo todo, enumerarlo todo y encontrar la —imposible— palabra que lo diga todo). El tiempo, la totalidad y el sueño son las prerrogativas más cultamente «fatigadas» para el intento de aprehensión.

Cabe afirmar sin ánimo desestimativo que en este orden Borges no sólo no introdujo ninguna noción propia u original en sentido teorético, investigador y de exceder lo ya estipulado por la sensibilidad pensatriz, sino que él mismo se encargó —mérito grande en una persona que pasa por tergiversadora, fantasiosa o libérrima con el



rigor de las citas, y prueba de honestidad intelectual— de explicitar *(Historia de la eternidad,* «Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones)* el origen racional —mejor dicho, debatido por los intentos de la racionalidad, ya idealista o de cualquier otra especie— de cada una de sus propuestas literarias, dramáticas o líricas, y así nos encontramos que éstas dependen fragmentariamente y son deudoras de Heráclito, Parménides, Plotino, Zenón, Platón, Berkeley, San Agustín, Schopenhauer, Nietzsche o F. Bradley, entre otros muchos, sin excluir atisbos del taoísmo vertido por los sinólogos o la mística judía estudiada por Gersho Scholem.

Se ha dicho por críticos competentes que Borges llegó más allá que sus maestros (Rodríguez Monegal) y que el meollo de su originalidad no era formal (Yurkievich). Es permisible dudar de ambas aseveraciones. Si llegó más allá que sus maestros —supongamos— es precisamente a través de la forma y no esencialmente.

El sueño en sus diversas y sutiles variantes es un cometa de vagarosidades y luminiscencias que satura la obra entera de Borges (no digamos que también su existencia vital porque eso es privativo de todas las existencias), el sueño que anula la vigilia, la vigilia que semeja un sueño, el sueño dentro del sueño, la vida y la muerte como sueño, y esto ya lo disputó Calderón y, antes de Calderón, Eurípides («Puede que la vida sea la muerte y puede que la muerte sea la vida», o «La vida humana sólo es una sombra») y, antes de Eurípides o paralelamente pero en otro odre, el orientalismo taoísta: «Un día vendrá el gran despertar cuando nos demos cuenta de que la vida misma era un gran sueño». Schopenhauer reiteró que la historia es un sueño de las generaciones humanas. A lo que Borges suma, con independencia de lo anterior, una cita de Herbert Allen Giles, 1889, en la que Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre. Parece claro que lo que Borges haga luego con esta larga tradición del misterioso relativismo onírico es cuestión de forma y tratamiento, no de incorporaciones esenciales, lo cual no es obstáculo para que en el trasvase se produzcan nuevos matices incluso a pesar del propio trasvase.

La sensualidad de la metafísica

Entonces la verdadera fascinación de Borges, aquella por la que resulta un escritor insustituible, consiste en haber conseguido escenificar, dramatizar, cotidianizar, sensualizar y personalizar, en el trance de géneros tan frágiles (no lo serán tanto, pues) como el cuento y el poema versificado, y fundirlos en una acción argumental creíble, determinadas nociones ya discriminadas (aunque no conclusas ni resolutas) por la filosofía y la metafísica a través del crudo y árido ensayo, el tratado o la exégesis —hogar heredado de leyendas, mitos, símbolos— y que forman parte de la historia de las ideas, en la que conjeturamos poder incluir a Borges como su genial, receptivo

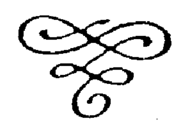
e influyente «ilustrador» humanizado más asequible y ameno, en la estela entreverada de Wells, Poe, Carriego, abriendo perspectivas a Cortázar, Eco, García Márquez.

Y cuando hablamos de «amenidad» nos estamos refiriendo tanto al divertimento anecdótico, tierno y de jeroglíficos con sustancia a lo Dupin como a su insuperable y elegantísima melancolía que dulcemente fatigó (la expresión «fatigar», tan característica suya, ya la empleaba Séneca) los pasillos callados de la gran biblioteca de su dispersa gran ciudad nueva y paradójicamente vieja, cual otro Tiresias que hubiera revelado algunos secretos inadvertidos a la prisa del lector y a las imposiciones de la moda.

A la vista de lo expuesto, si modestamente vale para algo, se puede afirmar que Jorge Luis Borges es un filósofo trasterrado con vocación narrativa y un narrador con vocación de ahormar la filosofía a sus propios presupuestos, con lo cul se ha convertido en el mejor y menos gratuito cuentista de Argentina y en uno de los más importantes del mundo. Tuvo la nostalgia del coraje y exaltó las tradiciones heroicas, el coraje del duelo a cuchillo en un arrabal y el heroísmo de sus antecesores muertos en batalla. Hoy es posible afirmar que el verdadero coraje de Borges fue su voluntad de culturas y de cosmos.

Igual que en la polémica de las dos culturas actualmente ya no se concibe un filósofo sin nociones científicas ni un científico sin nociones filosóficas, en la trama del narrador y el poeta tampoco se concibe su ajeneidad a la historia de las ideas y a las estipulaciones del pensamiento ensayístico. Borges, cosmopolita pero en lengua española, está dentro de esa pauta.

Eduardo Tijeras



¿Hay una escuela «borgeana»?

No recuerdo si, en tanto reportaje como se le arrebatara durante los últimos tiempos, tuvo que responder Borges a pregunta similar, pero imagino que habría suscripto aquella réplica de Mallarmé sobre el tema: «Abomino de las escuelas y de todo lo que se le parece: me repugna todo lo profesoral aplicado a la literatura, la cual, por el contrario, es completamente individual»[1].

No obstante, la pregunta del título suscita dos clases de reflexiones, simultáneas y no excluyentes. Sólo la primera se dirigiría a explorar qué es lo que en la literatura borgeana, o en la personalidad de Jorge Luis Borges (o en ambas al unísono, ya que pocos autores como él reúnen hasta tal punto literatura y vida), pudo haber generado o no identificaciones, seguimientos, continuaciones. En cambio, la segunda clase de reflexión que la pregunta ocasiona nos toca más de cerca, y tiene que ver con nuestra propia actitud; constituiría así una suerte de interpelación a sus lectores y a los escritores que durante un buen trecho de su vida fuimos sus contemporáneos, y se formularía aproximadamente en estos términos: cómo leímos y escuchamos a Borges, qué hacemos hoy con su literatura, en qué medida y con qué alcances recojemos su legado.

Si quisiéramos responder antes que nada a estos últimos interrogantes, tendríamos que comenzar por admitir que nuestras relaciones con Borges no fueron siempre unívocas ni pacíficas. Los textos y la personalidad de su autor nos llevaron a plantear y replantear muchísimas veces temas tales como el de las correspondencias entre literatura y sociedad, el de la intencionalidad de un escritor y los resultados en su obra, o el de los vínculos entre «decir» y «escribir». Problemas que, naturalmente, nos sobrepasan y que ponían a prueba nuestro instrumental cognoscitivo y analítico de la cultura y de la literatura, nuestros modos de ver el mundo, el arte, sus nexos. (Como se comprende, y eso lo percibiríamos tardíamente, el hecho de que un autor abriera en jóvenes lectores tamaños interrogantes representaba ya de por sí un índice considerable de su importancia... Aunque el carácter ciertamente polémico de algunas posturas públicas de Borges enmarañaba los contactos entre un escritor que en cada

[1] *Stéphane Mallarmé, «Réponses à des enquêtes», en* Oeuvres Complètes, *París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pág. 869).*

texto crecía, y aquellos que lo leíamos con admiración, pero queríamos leerlo también con cariño.)

En todo caso, el conjunto crítico argentino vivió asimismo diferentes oscilaciones que fueron complicando la cuestión. Inicialmente, un sector de la crítica argentina se ocupó en difundir y consagrar el nombre de Borges, deslumbrada ante los recursos técnicos de que hacía gala el escritor, los que provocaban a veces exagerados entusiasmos por el inteligente desplazamiento de un sustantivo o la novedosa adjetivación de un verbo. Este sector de la crítica solía también maravillarse ante planteos de una problemática filosóficamente audaz en el plano estético, o bien, simplemente celebrar coincidencias programáticas o puntuales en lo político y en lo cultural. Frente a ella se alzó, casi de inmediato, una crítica de signos políticos opuestos, que abjuró de Borges y de los textos de Borges en nombre de principios ideológicos inmaduramente aplicados a la obra de arte aunque notoriamente enfrentados con las posturas públicas que el autor exhibió y proclamó durante casi toda su vida.

Solamente mucho más tarde, despejadas ya ciertas ortodoxias, puesta también en tela de juicio la idoneidad y, sobre todo, la coherencia y seriedad de las actitudes políticas de Borges, comenzó a aclararse el panorama de la crítica borgeana y a reagruparse sus componentes en función de otros ejes menos alejados de la producción textual. Los aportes de la crítica estructuralista, menos glosadora y comentadora que descriptiva y funcional; la utilización de un instrumental que ofreció el psicoanálisis, aplicado ya no a las intenciones de tal o cual autor sino al inconsciente de la obra poética que escribe siempre más de lo que el autor dice; algunos descongelamientos en el campo del marxismo, y la aparición de investigaciones no dogmáticas referidas a la producción estética; todos estos cambios, en fin, permitieron nuevos acercamientos a la obra de Borges.

En efecto, aquella renovación del aparato crítico general dentro de las llamadas Ciencias del Hombre, y sus derivaciones en el examen de la tarea artística y de la literatura en particular, posibilitaron el avance de los estudios, de las lecturas, de los conocimientos y de las simpatías, por el camino de la persecución del sentido de la obra borgeana a partir de su hechura, de su interioridad. Desde éstas, se hizo entonces más factible la estimación de un trabajo de producción de significantes, no como una transparencia mecánica de los deseos y pensamientos del autor, sino como un terreno más mediatizado, más dificultoso, menos traslúcido de la personalidad que el escritor compone.

Después, el acercamiento a la obra borgeana y el respeto por ella no ha cesado de crecer, sin que a raíz de ello pueda hablarse de masivas identificaciones, de continuaciones o de escuelas. Antes bien, el reconocimiento de la obra de Borges y, entiendo, una madura apreciación y asimilación de la misma, imponen alejamientos necesarios. También, con un esfuerzo de gran lucidez, la notoria voluntad de evitar la semejanza, la copia de lo superficial y adjetivo, la trivial imitación. Y, paralelamente, la búsqueda (entonces sí «borgeana», ya que en eso jamás cedió, ni se dejó llevar por

la costumbre o la facilidad) de nuevos espacios de escritura y de lectura, de nuevas formas de expresión y de apropiación textual de la realidad, de nuevos modos de construir lo real en la palabra.

Si, desde esta perspectiva, puede afirmarse en consecuencia que no hay hoy «escuela borgeana» (aunque el beneficio de su trabajo literario sea obvio, permanente), creo que, al hacerlo, coincidimos con los propósitos que impregnan toda su obra. Porque si intentáramos responder ahora a la pregunta desde la primera de las ópticas evocadas, es decir, la de si Borges pudo haber generado con su obra algo parecido a un movimiento, una corriente o una escuela, colocamos de algún modo en el centro de la cuestión su voluntad, o deseos quizá más secretos que de ninguna forma podemos conocer. Sin embargo, de sus textos surge la preocupación por subrayar el carácter íntimo, solitario, personal, de su literatura: «Escribo para mí, para los amigos y para atenuar el curso del tiempo», declara por ejemplo en la presentación de *El libro de arena,* así como afirmara antes, en el «Prólogo» a *El oro de los tigres:* «Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan...», insistiendo a su vez en una idea manifestada también en el «Prólogo» retroactivo (de 1969) a *Fervor de Buenos Aires:* «Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas...».

Sin duda que para responder todavía más ajustadamente al interrogante tendríamos que ponernos de acuerdo sobre lo que representa en la literatura del siglo XX ese «corpus» que ya podemos llamar «la literatura borgeana». Y que está compuesto no solamente por sus poemas, sus cuentos, sus ensayos, sus prólogos, sus obras en colaboración o con seudónimo, sus traducciones, sino también por sus conferencias, sus charlas, sus reportajes, sus opiniones sobre la literatura y la vida.

Esa obra es, para mí, una vasta extensión, una zona inmensa que no se agota con denominarla «línea de pensamiento literario», porque es una forma total de ver la realidad y las realidades que la literatura produce. Ella es un componente hoy indispensable en la formación de la conciencia literaria del siglo y, como tal, insoslayable, omnipresente. Creer entonces (algo prematuramente, es cierto) que es casi imposible la existencia de una escuela borgeana, lejos de menoscabar la importancia del legado de Borges, pienso que lo sitúa con mayor nitidez, ya que, en definitiva y al menos en literatura, los términos «escuela» y «maestro» no parecen convocarse mutuamente.

Borges ejerció, indiscutiblemente, un magisterio, pero éste no fue escolar, didáctico, sino como aquél que alguna vez atribuyera él mismo a Pedro Henríquez Ureña: «quien enseña con el ejemplo una manera de tratar con las cosas, un estilo genérico de enfrentarse con el incesante y vario universo»[2]. Empero, para alguien que, como sostiene Genette, «debilita las nociones de paternidad y de originalidad sugiriendo la continuidad subterránea y la unidad secreta del arte y del pensamiento»[3], aún ese magisterio podía únicamente ejercerse en beneficio de la literatura y en perjuicio de una imagen individual o egoísta de su titular.

[2] *Jorge Luis Borges, «Pedro Henríquez Ureña», en Pedro Henríquez Ureña,* Obra Crítica, *México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pág. VII.*

[3] *Gérard Genette, «La littérature selon Borges», en* Jorge Luis Borges. L'Herne. *París, 1964, pág. 326.*

A pesar de ello, con el paso de los años, el trabajo incesante y la repetición de algunos tópicos que quedaron vinculados para siempre a su nombre (espejos, laberintos, circularidades o palabra clave) su fama mundial creció y alcanzó una popularidad enorme, sin que por ello se redujera su influencia sobre los más sofisticados pensadores y creadores.

En la actualidad, es poco menos que un lugar común afirmar que la literatura de hoy no sería la que es si Borges no hubiera estado presente en el siglo. Directa o indirectamente, las obras de mayor peso lo suponen. Sin ánimo de realizar un catálogo ni de señalar préstamos o acusadoras influencias, y para nombrar sólo a algunos de los creadores latinoamericanos más importantes, ni Lezama Lima, ni García Márquez, ni Roa Bastos, ni Onetti, ni Cortázar, dejaron de revelar atentas y naturalmente enriquecedoras lecturas borgeanas. Y en el país de Europa que menos desconozco, la literatura de ficción (desde Claude Simon o André Pieyre de Mandiargues al «Nouveau Roman», desde Michel Tournier a los más jóvenes narradores actuales) ha seguido algunas de sus huellas sin desconocer, por cierto, las demás.

Pero como Borges no fue solamente un escritor de ficciones, sino también un pensador de la literatura y del lenguaje, abrió muchas puertas del ámbito literario a las corrientes más avanzadas de la reflexión filosófica y lingüística, y pensadores como Barthes, Blanchot, Derrida, Foucault o Eco encontraron en su obra fuentes de inspiración, incitaciones, motivos y estímulos para sus propias búsquedas. Ideas como la de la función originalmente poética del lenguaje (y, en consecuencia, la vivencia de nuestro idioma como «una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos»[4]); nociones como la del anonimato creador, la del infinito literario, la de la inexistencia de un texto definitivo, la de las repercusiones incalculables de lo verbal, la del libro no como un objeto cerrado sino como pivote de las relaciones más diversas, la de la lectura como actividad y trabajo transformador, instalan lógicamente las meditaciones borgeanas en el centro de las preocupaciones culturales de nuestra época, y reconocen su marca, su impulso.

Inagotable venero para pensadores, inquietante modelo para escritores, Borges no deja, empero, una escuela detrás de sí, aunque su literatura, como la de Kafka, como la de Proust, como la de Joyce, como la de Faulkner, no termine tampoco en sí misma.

Para la imaginación contemporánea —escribe Foucault— lo fantástico no se genera ya en la noche o en el sueño de la razón: «lo fantástico puede nacer de la superficie negra y blanca de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre con un revuelo de palabras olvidadas; se despliega cuidadosamente en la biblioteca enmudecida, con sus columnas de libros, sus títulos alineados y sus estantes que la limitan por todas partes pero que se abren, por el otro lado, sobre mundos imposibles»[5].

Vuelta ya para siempre a ese lugar de donde confesadamente surgió; vuelta para reunirse en alta paridad con Carlyle, con De Quincey, con Emerson, con Whitman, con los infinitos precursores que, como su propio Kafka, creara, la obra de Borges

[4] *«Prólogo» a* El oro de los tigres, *en Jorge Luis Borges,* Obras Completas, *Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 1081.*

[5] *Michel Foucault, «Prólogo», en Gustave Flaubert,* La tentation de Saint Antoine, *París, Gallimard, 1967.*



engrandece el tesoro común de la biblioteca. Desde allí nos vigila y nos sirve; nos orienta, pero también, a la manera de Virgilio con Dante, nos deja libres la cabeza y la mano para que, si somos capaces de hacerlo, exploremos otras regiones donde el guía sea ya innecesario.

Gerardo Mario Goloboff



Borges, visto por Eugenio Naranjo



Borges en la Biblioteca Nacional. Buenos Aires, 1973.



Borges, el judío blanco

Ningún oprobio, ninguna calamidad,
ningún dictador podrá empobrecernos.
Borges: *El tiempo circular*

Es fácil intuir que en este número especial dedicado a Jorge Luis Borges se dibujarán todos sus rostros, aunque ni el mismo autor de *Ficciones* podría asegurar cuál es el auténtico o si el auténtico realmente existe. En su prolija y pródiga cosmogonía, Borges se vistió de criollo, de anglosajón, de sueco, de whitmaniano, de cervantino, de cabalista, de compadrito, de todo lo conjeturalmente imaginable que un rostro tan polifacético como el suyo podía mostrar. Por eso he elegido para estas reflexiones su rostro de judío blanco (de *weisse Jude),* uno de los tantos posibles y quizás uno de los más queridos por él.

En sus incanjeables textos los judíos constituyen tema sustancial y variopinto de sus búsquedas y de la primera a la última página —tanto de su prosa como de sus versos— Borges no dejó nunca de asumir dicha opción con la tenacidad y el júbilo de un enamorado. Alguna vez —ya en 1934— expresaría que su sueño más acariciado sería descubrir sangre judía en su sistema arterial. Por eso se consideraba —como sucede con el mismo Ernesto Sábato— judío honorario, judío *honoris causa.* Cuando en Buenos Aires comenzaban a pergeñarse las primeras manifestaciones antisemitas posteriores al golpe de Estado del general Uriburu, dijo aquellas valientes palabras que aún hoy tienen plena vigencia: «Hay quienes ven en el judío un problema. Yo, en cambio, veo en él una solución». Cuando la revista antisemita *Crisol* denunció su «ascendencia judía maliciosamente ocultada», Borges respondió: «¿Quién no jugó a los antepasados alguna vez, a las prehistorias de su carne y de su sangre? Yo lo hago muchas veces, y muchas no me disgustó pensarme judío». En uno de sus poemas «israelíes» (dedicados al Estado de Israel), escribe: «¿Quién me dirá si estás en el perdido/ Laberinto de ríos seculares/ De mi sangre, Israel?».

En cuanto reportaje se le propinaba, Borges insistía: «Estudié alemán gracias al judío Heine, fui el primero en traducir a los expresionistas alemanes entre los que la mayoría eran judíos, leer el *Golem* de Gustav Meyrinck me llevó a mi encuentro con Gershom Scholem y con la Cábala, fui amigo personal de Alberto Gerchunof y de Cansinos-Asséns, hablé sobre Martín Buber y canté a Baruj Spinoza y siempre

he pensado que todos —quien más y quien menos— somos griegos y judíos». Y cuando el periodista lo permitía regresaba a esa definición de judío que tan humorísticamente había brotado de su ingenio único: «¿Qué es un judío? Un judío puede ser alto, bajo, ñato, narigón, pelirrojo, morocho, simpático, antipático, pecoso, sin pecas, de orejas grandes, de orejas chicas: lo único que lo singulariza es que no sabe hebreo».

Hace pocos días he regresado de Berlín, de esa intensa metrópolis donde se da cita lo más dinámico y creativo de la cultura europea actual. Las razones de mi viaje fueron, esencialmente, dos exposiciones: la que daba testimonio de la vida judía universal *(Jüdische Lebenswelten)* y la que hacía lo mismo con los protagonistas del «arte degenerado» *(Entartete Kunst)*, es decir, con aquellos artistas judíos y no judíos perseguidos por el nazismo y a los que Hitler en persona denominó justamente así: representantes del «arte degenerado». Ambas suscitaban mi profunda curiosidad y, debo decirlo antes de continuar con el desarrollo del tema que me ocupa, justificaron con creces aquellas expectativas, haciendo de la visita de un judío a Berlín un prolongado estremecimiento, un entrañable y dolido pentagrama de sensaciones múltiples y, por sobre todo, una posibilidad de reparación ajena orgullosamente asumida.

¿Por qué traigo al inicio de estos comentarios tales sentimientos? Porque voy a escribir sobre Borges, el judío. Quizá porque don Jorge Luis debía haber estado allí, en Berlín, y por derecho propio, por *weisser Jude*, junto a Heine y Walter Benjamin, junto a Freud y Franz Rosenzweig, junto a Peter Altenberg y Karl Kraus. Porque escribir sobre el autor de *La muerte y la brújula* es, sin excesiva violencia, hablar de Borges, el judío. No sobre lo que es común de transitar cuando se trata una temática judía: la penumbra, el exilio, la diáspora, las ausencias, la amargura (lo que alguna vez llamé «las inquisiciones de la nostalgia»). No se trata hoy de eso. No. Voy a hablar de un judío orgulloso: de Jorge Luis Borges. De un judío que antes que «el largo y misterioso éxodo de la muerte» del que nos habla Longfellow en *El cementerio judío de New Port*, nos habló, con una entonación y precisión que no vacilo en llamar maravillosas, nos habló, digo, de esa cierta insolencia, de ese cierto coraje, de esa estirpe de hombres sufridos y altivos que dieron perfil al judaísmo menos explotado literaria o periodísticamente: el del delirio lúcido, como lo habría dicho Emmanuel Kant si hubiera podido estar hoy junto a Moses Mendelssohn. Esa estirpe que él, Borges, supo admirar y cantar minuciosamente. Porque admiró con el rostro de Baruj Spinoza, de Baal Shem, de Kafka, de Cansinos-Asséns, de Gershom Scholem. Porque cantó con «la vasta respiración de los salmos», como a él le gustaba decir. Naturalmente, no faltó en su «prolongado comercio» con el judaísmo la otra mirada: «Un hombre condenado a ser la serpiente/ que guarda un oro infame/ un hombre condenado a ser Shylock», pero esta imagen, como lo señaló repetidamente, «me interesa poco». Lo que esencialmente subyuga a nuestro Magister Ludi es «un hombre que es el Libro/ una boca que alaba desde el abismo/ la justicia del firmamento», ese judío capaz de regresar siempre de la abominación y la muerte, desde la humillación y la derrota, capaz de volver a «la violenta luz de la victoria/ hermoso como un león al mediodía». Porque

esa victoria y esa belleza están en el ejercicio porfiado de la inteligencia, en la inclemencia vencida, en el sentido último y trascendente que da el judío a la voz de los siglos. Justamente en Berlín —mientras recorría asombrado y admirado la obra de aquellos grávidos hombres de arte— recordaba «El milagro secreto», ese borgiano cuento de Borges donde es la inteligencia preñada de creatividad la que vence la obsoleta soledad de la materia: el pensamiento judío frente a la amenaza de la svástica. El personaje, Jaromir Hladík (checo-judío de habla alemana, como Kafka, como tantos) venciendo el poder absoluto de los gángsters de *La noche de cristal* con el solo reinado de su inquietante imaginería. Escribe Edna Aisenberg: «Era un período en el que nadie como los nazis encarnaban la brutalidad y la existencia infernal, y en que nadie como los judíos —ya identificados en la mente de Borges como creadores de cultura— resumían el intelecto y la espiritualidad». El coraje de pensar en medio de las tormentas: era eso lo que Borges admiraba en los judíos. En diversos momentos de su obra surge esta certeza. Pero es justamente en este cuento donde se corporiza esa admiración incondicional. Julius Rothe, el jefe de la Gestapo, arresta al personaje y lo condena a morir ante un pelotón de fusilamiento. Hladík hace entonces lo que muchos judíos hicieron en iguales circunstancias: llama a Dios. Sólo para pedirle —quizá para exigirle— que le otorgue un año más de vida con el fin de finalizar su obra, su gran obra, la de su vida: un drama titulado *Los enemigos*. Dice el personaje en su imploración: «Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como el autor de *Los enemigos*. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días. Tú de Quien son los siglos y el tiempo».

Sólo así un escritor puede justificar su existencia, sólo así la vida —pese a las tropelías totalitarias— tiene un sentido. Dios hace entonces lo que muchos sabemos: ejerce su omnipotencia pero de manera sobrenatural, instala el espacio de la hechicería, de lo extraordinario, y en el momento en que los fusiles de los nazis van a disparar su descarga mortal, el universo físico se detiene. En ese instante el espacio de la mente, de la imaginación, del espejismo, de la quimera, se dilata enormemente. Los nazis fusilarán a nuestro personaje a la hora fijada, pero en el mundo interno de Hladík pasará justamente un año entre la orden de disparo y la bala asesina. La obra ha sido finalizada y la vida retoma su sentido original: el de la creación. Un judío es un «peligroso intelectual» para la Gestapo: Hladík, un triunfador de la muerte a través, justamente, de su intelecto.

Acabo, como he dicho, de regresar de Berlín: en la exposición mencionada, la del *Martín Gropius Bau*, un cartel hace alusión a dichos *weisse Juden*, alemanes de pura cepa que habían perpetrado el delito de reflexionar, de pensar en medio del horror. Borges admira tanto a los auténticos judíos como a esos «judíos honorarios», quizá porque él sueña ser uno de ellos. Porque están burilados por el arrojo. Porque custodian la muralla de Dios en la pasión de sus batallas. Porque «guardan en letras y

sílabas cabales» el sentido de nuestra existencia: el Libro, el culto judío por la palabra, el Texto en el que nada, absolutamente nada, es casual.

Como en el amor. Como en esa instancia temblorosa que hace alusión a la única persona indudable. El Libro es para el judío —como bien se ha dicho— su patria portátil. Su cuerpo enamorado. Y quizá me sea permitido dejar fluir una somera asociación libre. Georges Bataille dijo alguna vez que no hay sociedades sin su parte maldita. Esto, para nosotros, los judíos, es un axioma dolorosamente comprobado en la historia de nuestro pueblo. Los judíos fuimos durante siglos —y quizás aún lo seamos, en los estratos más profundos de la conciencia colectiva, de la Europa recóndita— los malditos por antonomasia. Aquellos de los que hay que desembarazarse si no quieres que ellos se desembaracen de ti. La historia ha necesitado siempre un sacrificado, y ese sacrificio —que nunca ha revalidado la enorme sabiduría del frustrado sacrificio de Isaac— ha tenido lugar en todo momento, en un hoy es siempre todavía. No todo puede ser útil y consumido: hace falta un desperdicio. No todo puede ser moral porque es lo inmoral lo que le da sentido. No todo puede ser memorizado: hace falta el olvido, dicen el tango y Jean Baudrillard. Borges, ya lo he dicho, admiraba de la historia judía casi lo contrario y justamente eso: que la exigencia de sacrificio sólo era privilegio de Dios, que no había otro desperdicio que «derramar el semen en vano», que no había otra inmoralidad que la falta de justicia entre los hombres. Y sobre todo, que el Libro era la patria portátil de los legislados de la memoria; que el Libro es el lugar del destierro donde un pueblo encontró su redención; que «leer el libro, hablar de un libro, recordar un libro, es una aventura fabulosa» (Emir Rodríguez Monegal, hablando de Borges); que Dios condescendió a la literatura en ese Libro, la *Torah*, en que cada vocablo está justificado y cada silencio posee un sentido; que la Jerusalem Celeste se construye a través de ese Supremo Arquitecto que es el creador de la palabra; que el conato ciego de lo irracional no tiene imperio absoluto en la auténtica madera de lo inconsciente, porque al ser el inconsciente palabra (quién mejor que un *weisser Jude* para saberlo) y al ser la palabra un fenómeno transpersonal (por lo menos una estructura dialógica en el decir de Martín Buber), el inconsciente es historia. La palabra es la presencia del otro en mí, la presencia del tú en mi atribulado yo. El inconsciente deja así de ser insular para constituirse en punto de intersección de la naturaleza y la cultura. Para los judíos, que hicieron de la palabra su residencia en la tierra, que sabían mucho más visceralmente del tiempo que del espacio, el Libro era «un hacerse uno para siempre», como lo escribió ese extraordinario poeta que es Héctor Yánover. Por mucho infinito que le echemos dentro, el espacio tiene sus obscenos límites y sólo el tiempo es el depositario real de nuestra ansia de trascendencia. Y es esa sabiduría de lo temporal la que diagramó la polisemia del temblor, el fervor hecho lenguaje, su apertura a la riqueza eterna de la vida, su énfasis puesto en la interrogación, su premisa dulce y módica de que somos insuficientes y que es eso, la búsqueda de la palabra ausente, lo que nos reivindica en la sucesión de los años. Por eso Borges quería a los judíos. Porque lo realmente

maravilloso es que toda respuesta incluye la pregunta sucesiva (¿por qué un judío responde a una pregunta con otra pregunta?, le preguntaban a un viejo sabio. A lo que respondió: ¿por qué no? O aquella historia del rabino de Praga que cuando veía a un hombre cabizbajo o meditabundo, se acercaba y le decía: «Yo tengo la respuesta. ¿Pero usted tiene la pregunta?»), porque «decir sí y no al mismo tiempo es la función suprema del arte» escribió ese otro judío extraordinario que es George Steiner. Borges, ese maestro de la paradoja, ese protagonista múltiple de sus laberínticos juegos de ajedrez, esa certeza hecha cuerpo de la súbita realidad de lo imaginario, Borges, digo, sabía de esa infinita dialéctica moral que había gestado el judaísmo.

En su cuento «Deutsches Requiem», otra historia del tiempo del Holocausto, Borges reitera su filiación de *weisser Jude.* Otra vez el judío y el nazi se enfrentan a través de sus específicas armaduras: otra vez el intelecto contra la trágica rotundez de la bala asesina. Uno de sus personajes es Otto Dietrich zur Linde, subcomandante de un campo de concentración nazi. El otro es David Jerusalem, «insigne» poeta judío alemán, metáfora carnal de los representantes del «arte degenerado». Zur Linde representa el horror del escalofrío frente al estremecimiento del endecasílabo, David representa la civilización occidental que nació en Jerusalem, ese obstáculo bochornoso que impide la gestación del Hombre Nuevo («Yo esperaba la guerra inexorable que probaría nuestra fe», dice en cierto momento el comandante nazi). Zur Linde intenta comprender a David: «Pobre de bienes de este mundo, perseguido, negado, vituperado, había consagrado su genio a cantar la felicidad. Creo recordar que Albert Soergel en la obra *Dichtung der Zeit* lo equipara con Whitman. La comparación no es feliz; Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa con minucioso amor», para agregar: «Fui severo con él; no permití que me ablandaran ni la compasión ni su gloria. Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible». Y señala luego lo definitivo: «Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma». ¿Qué espacio anímico, qué ciudadela del alma, poseen en común zur Linde y Jerusalem? El mundo del intelecto, de la dialéctica moral, de la fuerza imaginativa, todo asociado a lo judío. Jerusalem puede ser Heinrich Heine, Moses Mendelssohn, Martín Buber, Franz Kafka. Pero también un *weisser Jude.* Jerusalem se suicida después de haber sido torturado en el campo de concentración. «Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima», finaliza diciendo zur Linde.

Es su siempre sorprendente y siempre conjeturable narración de «La muerte y la brújula», Borges vuelve a señalar que «como lo indican los nombres, se trata de un cuento judío». Sería largo desarrollar las múltiples geometrías que permiten diagnosticar con tal precisión, pero se trata, indudablemente, de un «cuento judío». Otra vez el intelecto es llevado al máximo de su expresión posible y Cábala y spinocismo se

reparten las virtudes literarias y metafísicas del relato. El personaje de este cuento, Erik Lönnrot, es un detective que tiene la misión de esclarecer tres asesinatos ocurridos en Buenos Aires, en una ciudad fantasmagórica, irreal, neblinosa. Lönnrot es lo que los nazis habrían llamado un *weisser Jude*, un intelectual sin miedo, porque sabe apreciar los textos rabínicos y cabalísticos e instrumentarlos en su misión. Por el contrario, su colega, el inspector Franz Treviranus —de nombre germánico— odia la intelectualidad y la literatura judías. El texto nos hace saber en repetidas oportunidades que es a través de la razón minuciosa que lo misterioso puede transformarse en inteligible; que hay un universo simétrico donde suceden hechos simétricos; que las cosas dispares son meras figuraciones de una sola cosa infinita; que se puede soñar «un claro laberinto»; que Baruj Spinoza —«libre de la metáfora y del mito/ Labra un arduo cristal: el infinito»— es el protagonista real de esta aventura. Lönnrot lo explica cuando se jacta de ser «un puro razonador» que puede llegar a revelar el misterio a través del hilado abstracto de la inferencia, ignorando «las meras circunstancias». El diálogo entre Treviranus (que sugiere que el homicidio del doctor Marcelo Yarmolinsky, delegado al Tercer Congreso Talmúdico, habitado de una antigua resignación que le ha permitido «tolerar tres mil años de opresión y de pogroms», puede haber sido un simple error de un ladrón de zafiros) y Lönnrot (que refuta tal hipótesis apresurada por encontrarla desasistida de rigor y en la que interviene «copiosamente» el azar) es notable. Para el «spinocista» detective, la muerte de un rabino sólo puede entenderse con razonamientos «puramente rabínicos», con lógica talmúdica, «no con los imaginarios percances de un imaginario ladrón». No es el momento, repito, de profundizar en este increíble cuento, pero quiero sumar una cosa más: Lönnrot busca a Dios tanto como lo buscaba Spinoza, si es que Dios puede ser representado por el conocimiento absoluto, por el entendimiento total del universo desde la perspectiva de la eternidad. En cada uno de los asesinatos surge un indicio que parece relacionarlos con una secta judía que busca el Nombre de Dios. Cuando Lönnrot encuentra a Dios (bajo el «disfraz» del gángster Red Scharlach, de antecedentes judíos) descubre que ese «dios» está habitado por la omnipotencia y la eternidad, porque conoce detalles ocultos de los asesinatos y de la pesquisa policial que sólo podría conocer quien todo lo viese y todo lo controlara. Será justamente Scharlach quien disparará «cuidadosamente» su revólver sobre el cuerpo de Lönnrot. Lo medular en el desarrollo borgiano de este cuento es que Lönnrot no llega al significado ni al conocimiento ni a la felicidad: por el contrario, esa terca lógica químicamente pura lo lleva a tener que enfrentar el error y la muerte y ese tránsito geométrico por una *razón divina* (como la habría llamado Mendelssohn) no le otorga más que un laberíntico descalabro, porque no es para los hombres saber el Nombre Absoluto, porque no hay brújula que nos guíe en medio de la inhóspita realidad que nos rodea. Spinoza no es Dios sino quien, admirándolo, lo desafía. El judío tiene ese coraje y esa dialéctica moral. Borges admira esa vocación de desafío, ese obcecado delirio lúcido que es buscar el Nombre de Dios sabiendo que no le está dado a los mortales conocerlo.



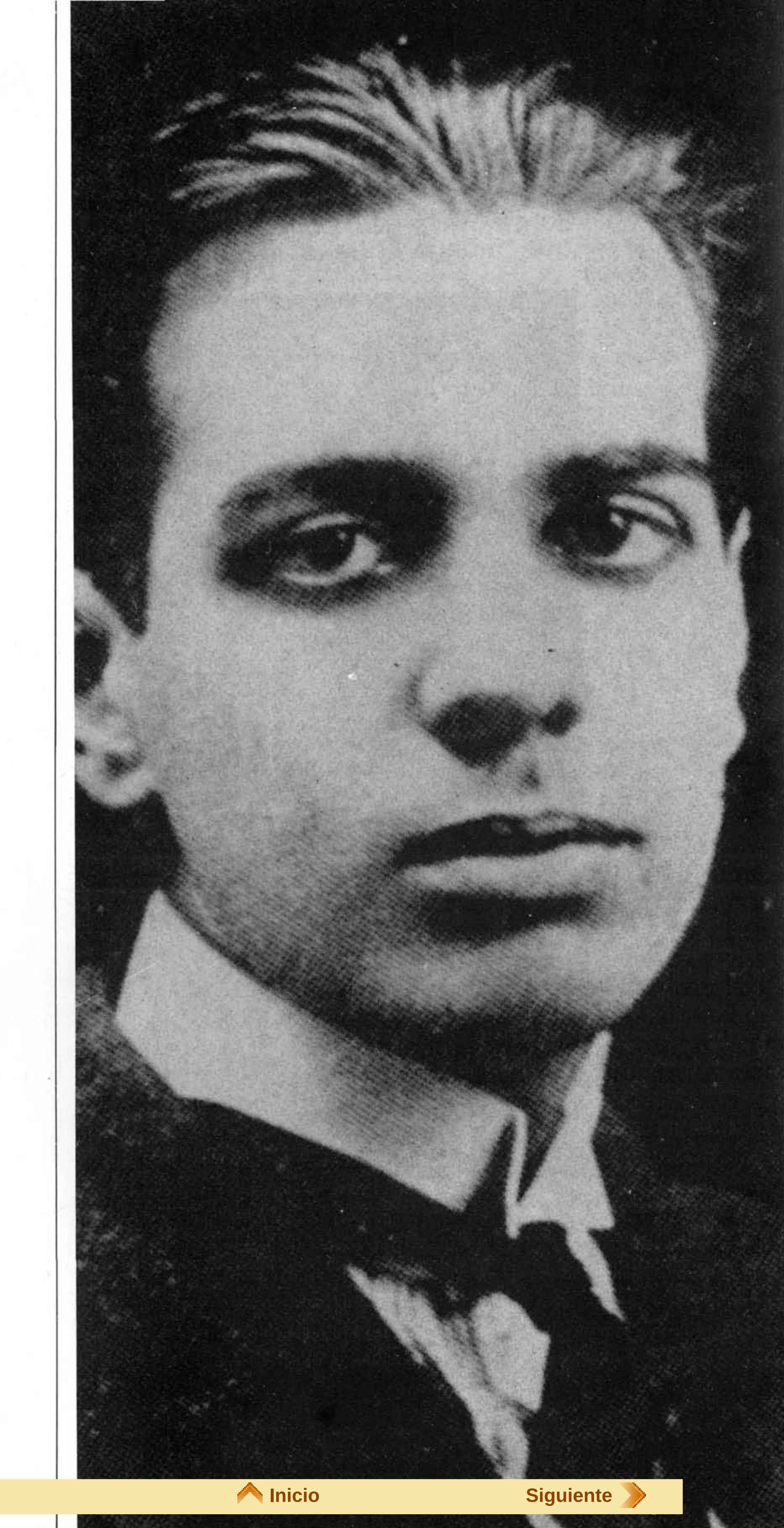
Por esto y mucho más, Borges, el judío blanco, es uno de sus rostros posibles. Otros, seguramente, se encargarán de prontuariar —confirmando esta posibilidad— sus versos a Baruj Spinoza, a Cansinos-Asséns, al Estado de Israel, al Golem, sus fervorosos tránsitos por la Cábala, sus reflexiones compartidas con Franz Kafka, las insistentes sospechas sefarditas de su segundo apellido (Acevedo), las puntuales y apretadas emanaciones de la Cifra, su mano tendida a Maurice Abramowitz, a Alberto Gerchunoff, a León Dujovne. Y, más allá y más cerca de su inagotable venero judío, esa nostalgia de dulzura insidiosa que viste Jerusalem con la lengua del Paraíso.

Es cierto, los senderos se bifurcan, pero llevan al mismo lugar: a la divinidad de la Historia, a la ejemplar tozudez de un pueblo milenario, al poema incesante, al Nombre impronunciable, a la Palabra —«más duradera que los árboles y los metales»— que ilumina «el asiático desorden del mundo». Más allá aún —más cerca todavía— al Dios Creador que nos exige dar testimonio inalienable de nuestra contingente y memoriosa presencia.

Porque es ella, la memoria, quien nos impide caer en brazos de lo fortuito. Porque desechar lo fortuito es otra de las lecciones de este judío blanco. En algún anaquel de dos triángulos invertidos está el libro que cifra, él solo, el compendio perfecto de todos los demás. En algún cuerpo, en algún instante, en ella esencial, está nuestra más acariciada y temblorosa justificación, pilar definitivo del santuario que nos hace trascendentes. En alguna calle de Buenos Aires, de Jerusalem o de Madrid está ese mañana eterno que los hombres necesitan para erguirse en medio del miedo y la desolación. Todo este arduo aprendizaje —no sólo los nombres y las palabras sino las letras sagradas— se lo debo a él, a ese bibliotecario de Babel que solía caminar diariamente por la calle Maipú. Cuando más pedestremente gratuitos nos sentimos, aquel libro, aquella mujer o aquella calle nos devuelven el significado último de nuestra intemperie: el coraje de sobrevivir, pese a todo.

Maestro Jorge Luis Borges, *weisser Jude*, cristiano ejemplar, desde este universo que es ilusión (o quizán más precisamente, sofisma), y desde esta torpe intensidad que es sentirnos «muerte que anda luciendo», le saludo con uno de aquellos ademanes que le gustaría volver a oír en toda su música: *¡Shalom!*

Arnoldo Liberman



Bandeja anecdotaria

Bien poco ingrato va a serle a uno actuar, de algún modo, como lenitivo o emoliente de las severas densidades y especulaciones alineadas, a buen seguro, en este número extra de *Cuadernos*. Ante él, y junto a las fórmulas de aquella urbanidad y gratitud que nunca vi le abandonasen, su extinto destinatario pudo haber también dejado ir ironías, jácaras, autodardos, no menos propios de su idiosincrasia y tan dirigidos a sus sátiras contra lo que probablemente más amó en el mundo, la literatura, como a quitarse importancia ante un agasajo de este porte; tal ocurrió, por lo menos, con el voluminoso monográfico que hace una treintena de años dedicara a nuestro hombre la revista parisina *L'Herne* y que, si Doña Memoria no me vende, hojeó Borges por primera vez sobre la mesa donde barajo estos apuntes.

Como en tanto otro ingenio de renombre, desde el doliente dandy Wilde hasta el menesteroso gaditano «Cojo Peroche» —cantaor medidísimo, aunque sin voz casi ni para hablar— el anecdotario verbal de Borges, el disperso mito de sus ocurrencias y salidas, incluye una incesante e imponente porción apócrifa con, esto es lo peor, impasables y desventuradas versiones del todo inasimilables no ya a su peculiar raza de humor, entre británica, criolla y de esencial filiación literaria, sino a una sobria precisión gestual y verbal, de la que era elemento sustantivo la discreción tonal del enunciado, lacónico por lo general, medio inaudible a veces y envuelto siempre en una suerte de fina distracción o indiferencia por lo dicho.

No corre el riesgo Borges, ni de lejos, que él apostilló y transcribió de Lugones respecto al ignorante tópico popular sobre un viejo amigo de ambos, don Francisco de Quevedo: «El más noble estilista se ha transformado en un prototipo chascarrillero». Sin embargo y para no pocos, la relación de agudezas e ironías de Borges también suele ocupar desdichadamente, al hablar de él, un espacio mayor y más equívoco, aunque sin duda más entretenido, capaz hasta de deformar o suplantar en parte la vasta significación real del escritor. Pero, abrigados como están aquí por tanto y tan grave cónclave, no creo que mis párrafos venideros contribuyan gran cosa a acrecentar esa comodona e incómoda manía. Sobre todo si dejamos asentado, sin circunloquios ni vacilaciones, el dramático sentido del tiempo y de la vida que sus amigos, y muchos que no lo fueron en persona, creemos poseyó de siempre al escritor. Un

«pathos» casi con carácter de oculta dolencia, determinado por las básicas fugitividad, inexplicabilidad y fantasmagoría de cuanto en realidad somos, vemos o sabemos, y que, salvo en relativamente pocos pasajes, Borges transpone a su obra con la mesura a que su elegancia y miramiento ético lo obligaban, deslizándolo como detrás de las líneas o bien convirtiéndolo en frecuentes especulaciones, alusiones y aún juegos, desasidos en apariencia de aquel sustancial «dolorido sentir», uno de los secretos motores del interés y la paradójica felicidad de su escritura nos depara.

En su vida, como, mucho menos habitual, en sus papeles, el humor de Borges actuó de barrera, de arma decidida o de poder moderador contra un trasfondo genérico acaso no menos pesimista que los de Sartre, Céline o Cioran, aunque no por ello, o quizá *contra ello* mismo, soliera combatirlo una desolemnizante, confianzuda jovialidad en sordina.

Y cerremos estas líneas de entrada con dos expresiones de disculpa a mi lectora o lector, tanto por lo que se refiere al posible e inevitable nuevo uso de alguna anécdota o comentario borgianos ya referidos por otros o por mí, cuanto por lo que atañe a la presencia o molesto protagonismo parcial, así como a probables imprecisiones menores de quien redacta estos recuerdos desde la memoria, sin notas a la vista; al menos, la chocante frecuencia del yo ofrece, o eso puede esperarse, algunas garantías de veracidad y de ineditez.

Contumaz contendor como fue Borges, lo sé bien, de las acogidas y despedidas muy calurosas —por ejemplo, de cierta manera andaluza que me es connatural—, y de toda gestualidad algo más que discreta, creo que, en veinticinco años de amistad intermitente pero invariable, sólo lo vi una vez reír a carcajadas. Fue en una recepción madrileña allá en los años sesenta, y esa rara efusión figura en la portada de su biografía publicada por Alicia Jurado en Eudeba; nunca hubiera podido pensar le hiciera tanta gracia al hombre la cita que de una ocurrencia de Sherwood Anderson le mencioné en aquel momento y que aparece en el libro *Tar.* Es cierto que Borges es aquí receptor y no autor de la humorada, pero también lo es que la fuerza de la recepción da reveladora cuenta de un importante flanco de su propio humor: en un hipódromo rural del Medio Oeste estadounidense, un petulante forastero del Este no deja, con razón o sin ella, de hacerse el sabihondo hípico; harto de él, un lugareño le dice por fin, más o menos:

> Mire, señor, en este pueblo no entendían de caballos más que tres hombres, y cuatro de ellos ya han muerto.

Las autoadmoniciones y la crítica, directas o indirectas, a su propio trabajo hecho y por venir, eran materia normal de las confidencias borgianas a las amistades. Una vez me renegó por vía fonética (él, tan celoso de la música de las palabras) hasta de su bautismo:

—Un capicúa poco afortunado; «orge» en el nombre y otra vez «orge» en el apellido. José Luis y no Jorge Luis Borges hubiera estado mejor, ¿no cree? Pero *quizá* sea ya un poco tarde.

Ese uso dubitativo, para los hechos menos dudosos, del quizás, el acaso, el tal vez o el puede ser, era una eficaz preponderante en su humor. Por ejemplo:

—¿Se fijó, Quiñones, en que los grandes libros no suelen disponer de buenos títulos? Hay excepciones: *Libro De Las Mil Noches Y Una Noche*, qué lindo. Pero *El Ingenioso Hidalgo, La Divina Comedia, Crimen y Castigo,* tantos otros, corresponden en pobre a lo que contienen, ¿no es cierto?

Pensó un momento, para concluir en tono de susurrada y melancólica advertencia profesional:

—Claro que tal vez no baste con hallar un mal título.

La mayor, la más insospechable de las inocencias o de las dubitaciones asaltaba no pocas veces a Borges en cuanto a la valoración de sus textos y pese al férreo acabado de ellos; no se trataba, desde luego, de la asendereada falsa modestia que, se vista de lo que se vista, nos resulta por fin a los del gremio tan reconocible como su hermana la vanidad. Logré, por ejemplo, que acabara contando con su afecto (y que la encartase en alguna de sus recopilaciones) la breve cuanto admirable composición *A un poeta menor de la antología,* y una tarde, en Aranjuez, le pregunté por qué la había desestimado durante tantos años.

—Ahora recuerdo —dijo al rato, cuando la conversación discurría ya por otros rumbos—. Recién escrito el poema en casa, corrí a leérselo a una señora de las que iban a tomar el té con mamá, y no le gustó.

Aun siendo tan divertida, noté que cualquier cosa menos gracia pretendía esa respuesta, pero en ese instante apenas reparé en ella, lleno como estaba por el contento de mi reivindicación. Muy otra suerte corrió, en cambio, la que le procuré al relato «El hombre en el umbral», uno de mis favoritos de *El Aleph.*

—Ah, sí —me dijo Borges enseguida—. ¿Y no le parece un poco maquinita?

Acompañó este desdeñoso término remedando con la mano derecha, no menos despectivamente, el manejo de una rueda de molinillo; era mejor desistir del asunto:

—No —me limité a protestar—. No lo encuentro, ni mucho menos, amanerado o meramente técnico, si es lo que usted ha querido decir.

—Bueno, bueno.

Los juegos de autodesestimación de su obra, y su conocida afirmación de que prefería ser valorado por lo que había leído más que por lo que había escrito, distaban en ocasiones —y entiendo que en forma conmovedora— de cuanto no fuera una sinceridad en estado puro. En su regreso a España, que le improvisé en el 63, no sé si me sorprendió más verlo sentadito en un taburete ante Rafael Cansinos Asséns con la veneración y el santo respeto, decididamente, desmedidos, de un sacristán de pueblo ante el Papa de Roma, que oír cómo le murmuraba desconcertado a su madre ante el lleno en el Ateneo madrileño, provocado por el anuncio de una conferencia suya:

—Madre, pues parece que esto va en serio...

Tenía entonces sesenta y cuatro años, le acababa de ser otorgado el Premio Internacional de los Editores, era ya el Borges que es hoy —aunque tal vez todavía sin el

mito— y casi parecía no esperar, aquella noche, un cónclave numéricamente muy superior al que, con las exactas palabras que siguen, me contó había acudido a su primera lectura pública:

—Si llega a faltar uno más, ya no cabe.

Su sonriente encomio a Norman Di Giovanni acerca de la traducción al inglés de unos poemas suyos, en la que, dijo, «un poeta perfectamente prescindible ha pasado a ser un poeta aceptable», la recomendación de que desoyera calumnias a quien le refería que alguien lo había calificado de genial, o su aserto de que prefería producir poco para contaminar lo menos posible, ya revisten otro carácter intencional, más elaborado quizás aunque no por ello menos perteneciente a esa verdad central de Borges, la de sentirse hasta última hora un simple sirviente de la literatura, un permanente discípulo de sus incontables primeros maestros y aún de quienes, como el mismo Cansinos o el llamativo Macedonio Fernández, no parecen poseer mayores motivos para haberlo sido que la seducción y el afecto literarios insuflados por ellos en la agradecida avidez y entusiasmo vocacional del Borges juvenil.

No puedo olvidar tampoco, tal cual lo referí en mi relato «Aeropuerto: 16'25» de mi libro *Historias de la Argentina* (Buenos Aires, 1966), el comentario que me hizo a la puerta de su piso porteño de Maipú, cuando le aludí a la unánime aprobación que, pese a las radicalmente opuestas ideologías políticas imperantes en los jóvenes, suscitaba entre ellos, exenta, su literatura.

—Y... Ya debo ser para ellos algo así como don Juan Nicasio Gallego. O como Zorrilla, ¿no?

Cierto periodista bonaerense, en una entrevista verdaderamente estúpida publicada poco después de salir el libro, se mostró muy importuno con Borges (a quien no nombró directamente en el relato, aunque quedaba clara su identidad), inquiriéndole si en realidad me había declarado eso, esto o aquello, y por qué; dadas las palmarias impertinencia y mala fe del quídam, Borges se mostró justamente evasivo y sólo ratificó, si mal no recuerdo, haberme dicho algo perfectamente espectacular y espontáneo, nada relacionado con lo que en aquel momento hablábamos, que no era ni siquiera de literatura:

—Es curioso advertir que el estilo de Dios es casi idéntico al de Víctor Hugo, ¿no?

Cultivaba la generosa costumbre de creer que todos o casi todos sabíamos lo que él, y por tanto, de que se trataba muchas veces, no de informarnos, sino de recordar juntos cualquier verso, cualquier sucedido, cualquier referencia de lo más aquilatada, rara y erudita. En nuestro último encuentro de 1985 en su casa de Buenos Aires, me salió de pronto preguntándome por la opinión definitiva que me merecía *Hormiga Negra*, de cuyo abrupto personaje así como de sus reflejos literarios poco sabía uno y jamás habíamos hablado, para, requiriendo también mi flaco concurso, entregarse luego a una prolongada meditación sobre el misterio etimológico y el anómalo empleo español de la palabra «menda».

No caigo en su aproximado tiempo o lugar, pero respondo por entero de las palabras que siguen:

—Estoy contento, maestro, con haberme librado de usted —le dije al hombre—. Lo he tenido un buen tiempo encima de mis trabajos, algo más de la cuenta en alguno, y sí que me ha costado zafarme pero ya está, ya me libré de Borges.

—Qué suerte. Yo aún no lo conseguí —suspiró él.

Con la gentilísima María Kodama, con Antonio Gala y con la pareja a que luego me referiré, Nadia mi mujer preparó en casa el plato que, a nuestro ofrecimiento de elegirse menú, había preferido Borges como muchas otras veces: ravioles con mantequilla y queso, los (¡ojo a la temible errata!) cojincitos, según nos contó los llamaba de niño. Aparte la cena y la compaña, traté aquella noche de ofrecerle algo más. ¿Un poco de música en vivo? No podía olvidarme de la relativa incomodidad que, barajada a un evidente interés, creí observar causaban en el recatado carácter de Borges los desgarros, crepitantes españolías e impudores emocionales del arte flamenco, como en la velada sevillana del 83 donde, dicho sea de paso, mucho le divirtió el apellido resueltamente operístico de un cantaor de Cádiz, Scapaccini; o como en el repleto estudio del escultor Pablo Serrano cierta memorable madrugada invernal del 63 en la que, dada mi ininterrumpida amistad con ambos artistas, pude depararle a Borges un breve pero muy cumplido recital de José Menese con Manolo Brenes a la guitarra, cuyas ejecuciones, visiblemente, lo desazonaban y embargaban a la par (aunque nunca me acordé luego de preguntárselo, algo me hace sospechar que de aquella noche proceden las alusiones guitarrísticas contenidas en posteriores sonetos suyos de tema español y en el prólogo sobre Cocteau de *Biblioteca personal).* Pero, volviendo ya a la ocasión de los ravioles, baste decir que, pues entendí no ser lo más oportuno otra sesión flamenca y me era impracticable contar con Brahms —el único clásico que me había confesado el maestro le llegaba de veras—, recurrí sin desmedro a una pareja de hermanos también amiga, muchacha y chico, excelentes cantores y tañedores de un largo repertorio rural y tradicional de Extremadura y las Castillas. Durante la cena y después, Borges y Gala parecieron no entenderse demasiado bien, dentro de la mayor cortesía, y una conversación de sobremesa en la sala dio paso luego a las seculares canciones de la España central. Al finalizar la cuarta o la quinta, Borges empuñó su bastón siempre a mano y me murmuró lo acompañase al aseo. Así lo hice. Lo situé en el lugar conveniente y, junto a la puerta entrecerrada, le dije mientras él orinaba con entusiasmo que la amenidad preparada para aquella noche nada tenía que ver, según estaba comprobando, con el flamenco ni con sus lamentosas demasías, y que esperaba le agradase su trasmín a humo panadero de leña, a lentas y antiguas tardes y faenas, a domingo de pueblo.

—De ahí su tedio— fue el comentario de don Jorge Luis, educadamente dicho, perfectamente deletéreo.

Como lo fue su empleo de ese mismo sustantivo, poco después y creo que desde un centro radiofónico (alemán, por si poco fuese) sobre una de las divinidades literarias usualmente más intocables.

—El rigor, la lírica, la ética, nunca le fallaron a Goethe; el tedio tampoco.

Y, ya que una emisora de radio se vino a esta bandeja anecdotaria, permítanme sus pacientes usuarios evocar la noche en la que Radio Municipal de Buenos Aires montó —1965— una mesa redonda de una hora para cierto programa de largo alcance en la Argentina y para la que su coordinadora tenía convocados a Borges y al profesor y ensayista Ezequiel de Olaso; un servidor completaba la habitual terna, inesperadamente replegada a dúo pues, hete aquí que Marta de Olaso, la mujer de Ezequiel, se obstina de pronto en ser madre, dejándome a solas durante sesenta preocupantes minutos a micrófono abierto, con el Simurg, ese pájaro del mito oriental que es todos los pájaros. Cabos sueltos de aquel trance dialéctico fueron, si mal no recuerdo, mi defensa del valor de los toreros, ocasional pero directamente tildados de cobardes por Borges; la confesión de su admiración por Juan Ramón Jiménez en el sentido de considerarlo un sacerdote de la poesía viviendo sólo por ella y para ella; mi brevísima imitación, a pedido del imitado, de la manera de hablar y de las inesperadas disgresiones del propio Borges, y algunas disensiones entre ambos acerca de la vigencia final, modas aparte, de la mayoría de los escritores sólidamente acreditados en su tiempo. Le argüí al maestro que acababa de ver en Córdoba, con otros escritores y con motivo del centenario de su muerte, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, y que nos había parecido irremisiblemente obsoleta. No sé si Borges quiso entonces tenderle una hábil trampa halagüeña a mi condición de «godo», cuando me dijo:

—Caramba, Córdoba... La Córdoba de veras, ¿qué?

—Tan de veras como la Córdoba argentina, la de aquí —sorteé vanidades—. Lo que pasa es que aquella de España tiene más tiempo encima.

—Es cierto, convino Borges, como poniéndome a gusto un cero en chovinismo.

Fue desde entonces que me llamó más de una vez Cabrera, el apellido del andaluz fundador de la ciudad argentina de Córdoba, e incluso en tres de las cartas suyas que conservo (una, la que me anuncia la ultimación de la dadivosa nota con que me prologó un libro de relatos), como en otras que le cedí a amigos coleccionistas, aparece el encabezamiento de «Querido Cabrera», irreductible a las repetidas protestas de mi gaditanismo.

Se ha escrito —por ejemplo, en el diario bonaerense *Clarín*— que fue aquella noche y en aquella emisora donde, durante un café que nos fue servido después del programa, sucedió algo que debe tenerse por veraz salvo el detalle de que no tuvo lugar en tal ocasión, sino en otra del todo similar, cuando, también en un café radiofónico y ante la mal disimulada consternación del cónclave, impuso su imprevista presencia un poeta o caballero recién viudo y famosamente pesado, que abrumó en el acto la paciencia de Borges, y de todos, con la historia de una aparición de su difunta esposa. El lacrimógeno suceso incluía, envuelto todo en agobiante énfasis, una cabezada de siesta en un sillón, un diario que cae al suelo, una nube portadora de la fallecida y cierta amarga confusión del narrador, que no pudo distinguir con claridad a su esposa hasta que la nube que la cargaba no levó anclas del sillón y ya la vio, indudable, despidiéndolo reiteradamente con la mano. Borges movió la cabeza, como emocionado:

—Qué atenta, ¿no? —dijo.

En Bogotá, a un reportero que había de entrevistar al hombre y que debió encontrar quizá minutos antes, en el apuro de su despiste y en la solapa de uno de sus libros, el título *Historia de la eternidad*, no se le ocurrió formularle más que esta radiante muestra de inopia en forma de pregunta:

—Y la Eternidad, maestro, ¿qué tal?

Borges balanceó una mano en el aire como quien informa de una amiga enfermucha:

—La Eternidad, regular.

Remito al lector a las primeras ofertas o párrafos de esta bandeja, consciente del albur supuesto por imprimir ocasional sello de bromista a uno de los escritores más hondos y soterradamente patéticos de nuestro tiempo; reiterémonos en lo ya dicho al comienzo, en el singular carácter autodefensivo que, sin merma de evidentes matices lúdicos, cuando no irónicos, le supuso esencialmente a Borges su flanco jovial, compartido en libros con Adolfo Bioy Casares a través, por ejemplo, del personaje, especulaciones y andanzas del redicho caballero Bustos Domecq, cuyo disfraz de exégeta culturalista descubre una crítica ruinosa para los objetos de sus alabanzas, crítica distantemente tocada de Voltaires, Quevedos y Carlyles. Evoquemos, en nombrando a Carlyle, aquello de «La democracia es el caos provisto de urnas», fue una sentencia del escocés directa a Borges, quien también motejó a este sistema de «esa superstición tan difundida». Pero que asimismo no ahorró repetir, sobre todo en su tramo final (ya honrosamente calificado de traidor por el general Videla), ser la democracia, de todos modos, el mejor de los males. «El mejor o el menos peor y, al parecer, el menos torvo», me amplió el estribillo en uno de nuestros últimos paseos madrileños. De todos modos, lo sé, nunca cedió su desconfianza sobre la competencia del juicio popular, falto de los saberes requeridos y especializados, para decidir en la complejidad de los grandes asuntos públicos y políticos, desconfianza no descabellada, por supuesto. Debo rememorar, en estas materias ideológicas, la única ocasión —años 60— en que, sin esperar ni por asomo que ello ocurriera, lo irrité verdaderamente aludiéndole un par de veces, aunque sin un tono ni contexto explícitamente peyorativos, a las oligarquías argentinas.

—No vuelva a emplearme, le ruego, esa expresión; ya no estamos en el peronismo.

—Va a entenderlo, Cabrera —me dijo en otra ocasión—. Es natural que usted, a su edad, sea de izquierdas, y que yo a la mía no lo sea. Tampoco hemos de olvidar (nunca comprendí del todo aquel «hemos» en plural, salvo que nada tenía de proselitista ni de aconsejador, y sí todo de amistoso) que los considerados a veces asuntos de política, no son de política sino de ética. Por lo demás, ¿cómo creer en la política? Bueno, yo pertenezco a un partido que cuenta con nueve afiliados; no parece injusto pensar que ese es un acto de escepticismo bastante más que de fe.

Vaya agotando esta bandeja sus pequeñas presas, primero con una prueba más de las inverosímiles memoria, saber ¿o acaso intuición? literarias de Borges. Salvo el libro que me prologó (y por una maraña de enredadas razones, entre las que figuraba

mi afán de no agravar su calvario de recibir textos prescindibles) nunca le envié mis libros; ni aquel, creo, en que figuraban las *Siete historias de toros y de hombres* que tuvieron la fortuna de ser distinguidas en Buenos Aires, antes de la amistad, por un jurado presidido por él. Me quedé con bastantes ganas, sin embargo, de enviarle algún que otro título, y en el hotel Palace de Madrid me referí falsamente a mi novela *La canción del pirata*, contándole que en los archivos de Cádiz había aparecido una narración anónima del siglo XVII, con algún párrafo clasicizante y resultón, de su posible gusto. Por ejemplo, en el comienzo de la novela:

Mi madre, que vivía de lo que iba saltando, me parió en la playa grande que mira a la mar de Berbería...

—Qué lindo. Ah, pero eso es suyo —me cortó Borges enseguida, intuyendo o sabiendo que lo era.

Quede aquí apuntando ahora aquel desahogo confesional que me permití durante una visita en el 85 a su casa porteña, y en la que comenzó diciéndome aquella voz parda y pastosa, con textura y notas graves como de puré de lentejas, que, después de haber escrito *Las crónicas del Al-Andalus* y *Ben Jaqan*, yo no tenía derecho a desconocer la lengua árabe, y que él había entendido definitivamente su imposibilidad de no llevar España en los adentros, como toda la vida pretendió. Al cabo de un rato, me salió el desahogo aludido. Le hice constar que en su obra alentase una elegante pero evidente obsesión por la finitud de todo, por el decaimiento y la muerte que nos son consustanciales, y medio le reproché que quien tanto nos había enseñado no hubiese acertado a echarnos una mano para asumir algo más indoloramente el paso del tiempo y su desaseado final, cuando cualquier obrero chino o pescador hindú parece más preparado para aceptarlos sin mayor angustia. Palié la acusación, declarándola común a toda la cultura occidental, pero eso no sirvió de mucho a juzgar por su respuesta, que fue:

—Es cierto. Pégueme.

Y no va a ser posible dejarnos en el tintero —hoy, procesador informático— alguna curiosa muestra de su pasión por el anglosajón, como aquella en que me contó su contrariedad por no haber podido llevar a él «ni siquiera con decoro» unos versos de Góngora tan abundantes, sin embargo, en arduas metáforas similares a las de las Kenningar, o como cuando, a la hora de hacerle unas fotos en los jardines de Aranjuez, María Esther Vázquez lo movió a recitar ante el objetivo milenarias estrofas anglosajonas para que saliera en las fotos, como en efecto salió, con una cara más iluminada y contenta. Nada, sin embargo, como la andanada de esos versos que, tomándolo por mí, le propinó Borges a un taxista madrileño. De ese honorable cuanto malhumorado cuerpo laboral nos dimos aquella noche con un discretísimo representante, capaz de guardar el más adecuado de los silencios ante las interpelaciones del insólito pasajero cultural que se le echó encima. Precisemos primero que, con Borges en Madrid y dada la frecuente plétora de amigos acompañantes, alguna vez me vi,



como solución de emergencia, sentado en el suelo y transportado en el maletero de mi módico Renault 4 L. Pero lo acostumbrado es que yo condujese el coche y que el invidente maestro fuese a mi lado de copiloto, situación, según pude ir observando, muy propicia a espontáneas confidencias u ocurrencias suyas, como cuando me declaró por cosa ya pasada una conferencia sobre literatura fantástica a cuya celebración nos estábamos justamente dirigiendo. Así se lo dije riéndome, y me repuso:

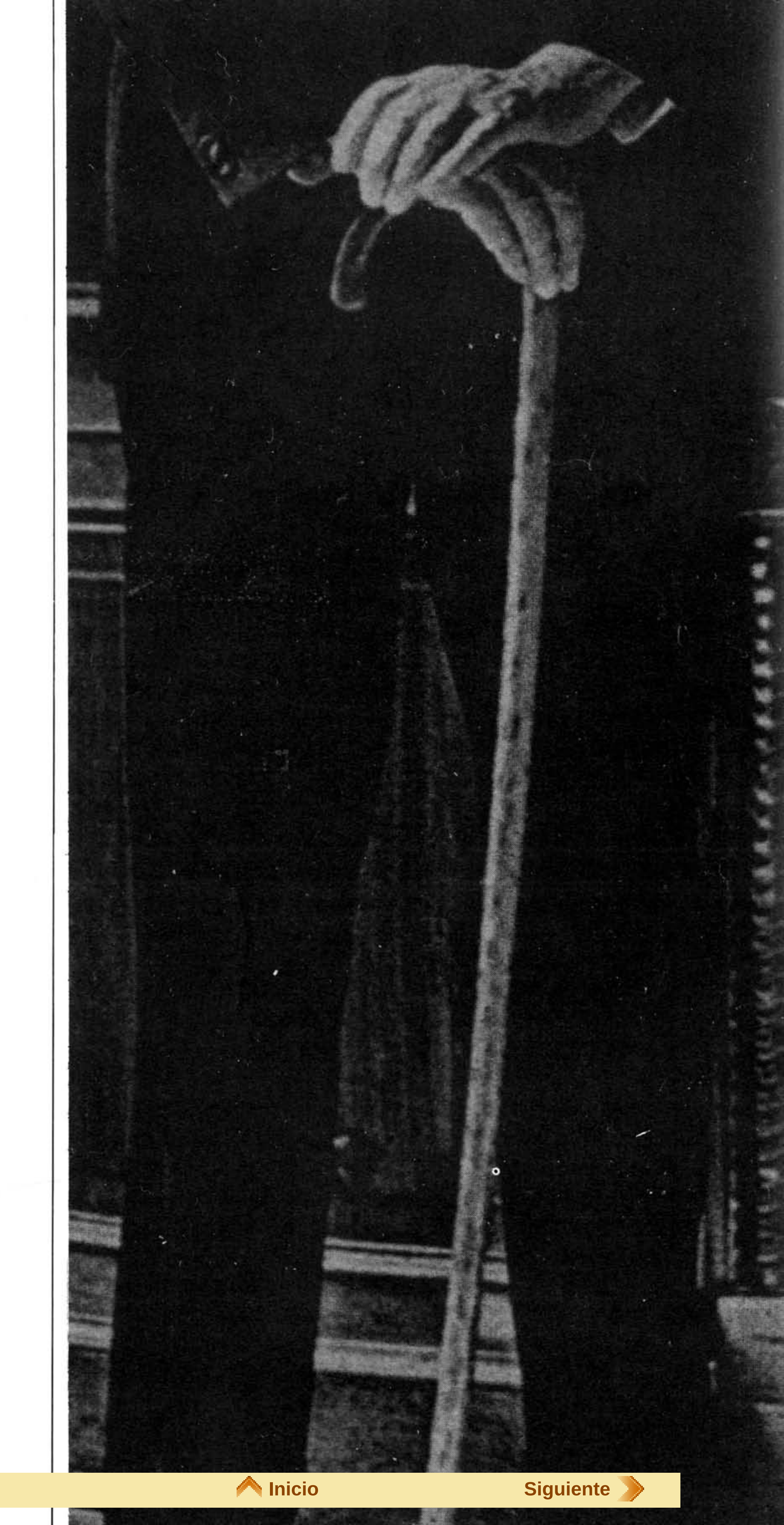
—No es cierto que ya pasó, pero como va a serlo dentro de muy poco y hoy me intimida el tema, es mejor decirme que ya pasó. Cosa que, además, va a ser verdad durante muchísimo más tiempo que estos minutos de ahora esperándola.

Volvamos no obstante, y ya como anécdota de cierre, a aquel episodio del taxista confundido conmigo por Borges dada mi habitual posición en el volante, junto a él, y que una avería de mi coche no hizo posible ese lance. El listón del amor borgiano por la poesía anglosajona andaba aquella noche muy alto y el hombre se lanzó a desgranar, en voz bastante más que baja, las manos sobre el puño de su bastón, un poema de abrupta fonética y términos ininteligibles excepto para su recitador. Se dirigía entusiasmado a todos los ocupantes del taxi, tres más y el conductor, pero sobre todo a éste, hacia cuya atónita sorpresa dirigía con creciente intesidad el recitado, que cerró de pronto acercándole amistosamente la cabeza:

—Caramba, Quiñones, ¿no oye usted un chocar de espadas en los versos?

Fernando Quiñones





Miscelánea sobre el escritor

Precursores de Jorge Luis Borges

Si es cierta aquella idea de los estoicos acerca de una sustancia-logos universal de la que somos emanación y a la que volveremos, quizá sean accidentes la conversación, el amor, los rencores, el haber nacido, las bellas obras... Si Jorge Luis Borges ha creído en esa idea estoica, sus familiaridades textuales con artistas y pensadores de diversas épocas fue una auténtica profesión de fe, una manera de vivir en la «doctrina de los estoicos». En su dedicatoria a Leopoldo Lugones (1960) escribe: «...y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho (...) Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos...»

Se le adjudican —con razón— patentes deudas con otros escritores. Deudas carnales a las que él mismo aludió: «cada escritor inventa sus precursores». En ocasiones no las reconoció con precisión; aunque sean fácilmente observables algunas como la metáfora del laberinto para representar la ciudad, aplicada antes —en el siglo XIX— a Londres por Thomas de Quincey. En este perfil, no menos famosa es la frase ya universal acuñada por Oscar Wilde, «la naturaleza imita al arte», dicha unas cuantas décadas antes de manera menos enfática por Heinrich Heine. Cabalgando sobre sus propias «deudas», Borges ha sostenido una ficción que remite las repeticiones —o los supuestos plagios— a meros accidentes del yo universal, la sustancia que contiene las «genialidades» individuales. Visto de otro modo, a la negación del tiempo adjunta la negación del yo individual, de lo que extrae enormes consecuencias literarias. Si no existe la sucesión, si los sustantivos son abreviaturas o cada palabra presupone las demás (la palabra árbol presupone la tierra y el cielo, las ilusorias formas del tiempo, los animales y la humanidad), todo escritor tiene sus precursores y todo lector crea el libro que lee. Si el lector lo crea ¿qué importancia tiene la condición individual paradigmática de escritor? No hay paternidad posible, nadie es alguien, somos nada, como exclama, a veces, en un alcohol melancólico, aquel que acaba de perder un gran amor.

Sin embargo, andando las páginas, o reciclando su prestigiosa verba oral, se advierte una especie de ofensiva originalidad. Borges avanza, avanza... y calla —como un aventurero decimonónico— cuando ha plantado su bandera, después que ha estampado una huella inconfundible.

El amor y la diablura del tango

Quiso que lo relacionáramos con ciertas obras, ciertos libros a los que se entregó de manera proverbial, y donde fantaseó que pudiera estar el signo de Dios, el secreto logos que contiene todas las cosas. Entre ellos, *La Divina Comedia,* que probablemente diera a Borges claves de una perversión mística del amor. En efecto, es fama que no faltaron mujeres en su vida, con quienes fue confidente y a veces «excitado caballero». Asimismo es conocida su prevención a las consumaciones sexuales. No cuesta conjeturar que en sus relaciones amorosas estableciera una forma de ascesis u operación alquímica que uno siente ha significado la poesía para Borges: «convertir el ultraje de los años en una música, un rumor, un símbolo». Misteriosas y arcanas, algunas mujeres le acercaron la dicha y el estupor, quizá la secreta «vía del conocimiento». Las amó, al parecer, de manera abrasadora, atravesado por la ambigüedad propia de un ser de existencia lateral en ello. No es ocioso, dentro de esta conjetura, señalar que el mejor cuento (¿el más íntimo?) de su obra, «El Aleph», tenga a «Beatriz, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre...» como llave hacia la iluminación.

Pero —si oscura es la naturaleza humana— en la oscuridad hablada de Borges también hubo un fervoroso gusto por los primeros tangos, esa «diablura» anterior a la década del 1920: Aquellos que eran una música para el cuerpo, soliviantada e invasora. Tangos con letra irrelevante, aunque no desdeñable en esta memoria:

Yo quiero ser canfinflero
para tener una mina
mandársela con bencina
y hacerle un hijo aviador...
A mí me llaman pie chico
y soy de Montevideo
lo que digo con el pico
lo sostengo con el cuero.

Borges no pasaba por alto letras que celebraban el coraje malevo y el amor de los canfinfleros. Curiosamente, era la música que más llegó a emocionarle. Más tarde hay una contestación, una autoinhibición en Borges para aceptar la poesía popular que siguió a la tradición payadoresca o repentista en el Río de la Plata. Piensa que el tango-canción inventado por Pascual Contursi y Carlos Gardel sentimentaliza el arte popular, lo ablanda. El tango-canción que nace mentando un abandono amoroso, llorándolo, fue el comienzo del distanciamiento borgiano. En efecto, la oscuridad que



se introduce en el tango-canción, su manera ¡cuántas veces canallesca! de considerar a la mujer, siempre próxima y carnal por otra parte, podría haber sido la piedra de toque que aleja a Borges. Los personajes siguen dando tajos en el cuerpo de sus enemigos, siguen matando y muriendo porque nobleza obliga... pero saben que no pueden ocultar, que el coraje muchas veces se quiebra por el amor, que duelen las traiciones sobrevenidas con una mujer entremedias y que el coraje no sirve en tales casos, que hay celos, cuernos, llantos de abandono, etc. En ese umbral se ha detenido Borges, renunciando a salir de las figuras un poco arquetípicas, solares, de encuentro de hombres solitarios, de fines del siglo XIX en el Río de la Plata. Conviene agregar, por otra parte, que habiendo sido testigo de las dos últimas guerras mundiales, en verdad tampoco sospechó sentimientos épicos en ninguna de ellas. La destrucción masiva no llegó a engañarlo. El creía en las cargas de caballería de otros siglos y en las demostraciones del arrojo individual. Advirtió que en el siglo XX, fuera de los *cowboys* norteamericanos, o la mitificación de los cuchilleros rioplatenses, no había otros elementos de interés para una épica.

Antepasados, la ciudad, los otros, Jorge Luis Borges

Sabemos —por Borges y sus biógrafos— que las distintas líneas de familia que confluyeron en su vida desde la infancia presagiaban el destino de escritor. La presencia de un padre culto, mujeriego, con ideas anarquistas, aunque no exitoso en sus ambiciones literarias, fue aumentada por las amistades de familia. Tributaron en el adolescente y en el joven Jorge Luis exquisita riqueza de diferente índole: desde Evaristo Carriego, que ayudó a todos los poetas del tango, hasta Macedonio Fernández, peripatético y dialógico sabio, maestro de la «realidad independiente» del pensamiento. En Borges obran con poderosa intensidad ambos perfiles, a la vez que disciplina sus horas cotidianas en trabajarse para la condición de hombre de letras. Adolescente, junto a su familia, vive años en Ginebra impregnándose de lenguas europeas y de modernidad literaria; luego reside en España, que le otorga la maestría de Cansinos-Asséns y el ultraísmo.

Al lado de estos barruntos biográficos de perversa materialidad, hay que advertir el filón demiúrgico, hacedor, consigo mismo y su obra. Siguiendo, unas veces irónico y otras místico, la doctrina de la unidad universal del yo (yo es simultáneamente los otros), abrió en ello un propósito literario-metodológico desde la primera juventud. No era tan importante la individualidad hipertrofiada del ego-artista, ni siquiera la primaria modestia que le llevó a declarar que su obra no pasaba de una miscelánea; quería escribir un texto donde los otros se reconocieran, construir una casa del hombre donde uno pudiera entrar y salir creándola con su estancia, habitándola.

Desde muy temprano se ejercitó en el conocimiento de su ciudad a la que, regresado de Europa, se entregó con «fervor». Diremos aldea grande, para apuntar mejor las

enumerables cosas que para Borges identifican y diferencian Buenos Aires. Las formas de la luz en los atardeceres, el color de las tapias, las bibliotecas, los cafés, la cercanía de la «desaforada» llanura, sus personajes que hicieron la orilla, el arrabal, la milonga, el tango, una oscura épica de esquinas proclive a las leyendas en el joven país. Antes de la acción que sistemáticamente se le negó —acción que suele citarse con la felicidad— en Borges insistió el *flâneur* y también el cronista que luego elaboró incansablemente relatos oídos. La mirada inquisitoria nada se perdía, salvo aquello que la aberración familiar condicionara. Aberración coronada en la convivencia con una madre tenaz, infaltable, gravosa de antepasados.

Su vida literaria estuvo, a la vez, imbricada de polémica y necesidad de exponer sus ideas en la arena intelectual. Pronto encontró claves definitivas de su arte poética y prosística, pero no hubo logro ni debate público que le arrebatara del permanente trabajo. Sobre el espectro de una ceguera anunciada desde largo tiempo supo —desde siempre— que hay un mundo tanto o más vívido que el visible; un mundo interior que se alcanza por la poesía y por ciertos sueños, desde luego. Con la conciencia de ello, se fue preparando para cuando el lento crepúsculo se convirtiera en noche. Y volvió —después de unos veinte años— a escribir versos —a dictarlos— desde sus ojos con la mirada vuelta hacia adentro. En el insomnio y en el sueño persiguió el espíritu de las palabras que revelarán lo escondido, lo que estuviera en la anunciación misma del verbo. Agnóstico confesado, sin embargo, sus procedimientos estéticos no fueron ajenos a metodologías sustentadas por diversas tradiciones esotéricas.

La intuición de su destino de escritor fue acompañada por el también temprano encuentro de un tono en la escritura. Si en una etapa ultraísta (principios de la década de 1920) busca osadas metáforas, trabaja con abundancia de adjetivización, en los años de madurez avanzó hacia lo simple, lo desnudo, lo sencillo si se quiere. Fue un camino de apreciable coherencia. Tal vez enmascarando su timidez, comenzó a combinar la narración con el ensayo; el cuento corto con los ensayos breves, hasta que un día culminó en la publicación de un texto sobre una novela (escrita en Bombay por un tal Mir Bahadur Alí) sólo existente en la inconfesada invención borgeana. El final de la anécdota, aparte de su ostensible belleza literaria, fue que lectores y amigos, incluso íntimos del autor rioplatense, encargaron la novela de Bombay en su edición inglesa... Si bien no quedó fijada la repetición del procedimiento, sí perfeccionó la antedicha combinatoria de narración y ensayo, antes del fecundo tránsito para Stevenson, Quincey, Kafka y otros. Pero en Borges, como en ninguno, fue herramienta para la definición del destino inexcusable de una obra que no precisó de la novela ni del largo ensayo para convertirlo en uno de los pocos escritores contemporáneos que quedarán.

★

Hubo un momento en la vida de Jorge Luis Borges —que algunos fechan en 1946 con escrúpulo espeleológico— en el que recupera el prestigio de la oratoria en su

condición de conferenciante o conversador. En sus relaciones con el otro Borges, con el que había «urdido algunos cuentos interesantes», desestima la importancia personal frente a la tradición, al lenguaje. El conversador patentiza en el incesante fluir de su discurso, permanentes noticias de su ingenio y hedonismo con la cultura.

Fue entonces cuando sus conexiones con los fenómenos políticos empiezan a tornarse complicadas. No porque antes no hubiera hecho hincapié en ello: basta consultar las copiosas notas en la revista *El Hogar,* para advertir la frecuencia con que expuso sus ideas antifascistas, y la distancia, también combativa, con el comunismo soviético desde un larvado anarquismo cuyas primeras y fuertes huellas recibiera de su padre. Borges insiste a lo largo de su vida en la independencia de la obra artística ante los sistemas políticos. Denigra la llamada literatura comprometida «que la hace quien prefiere la política» (situación en la que algunas veces él mismo recayó). En definitiva, probablemente sea uno de los escritores menos vilipendiados por la urgencia política en su obra de artista. Contra las fáciles acusaciones de ligereza para conformar a las oligarquías cultas rioplatenses, están su sobriedad —casi escasez— económica, y la insobornable concepción del arte según criterios propios, a costa de ser rebelde para los revolucionarios y revulsivo para los conservadores. En esa soledad de pensamiento, su socarronería, sus cambios de frente ideológico, sus divertidos campanazos a la lucidez, sus efectos propagandísticos; en resumen, su manera de defender la libertad individual como la flor más preciosa en el ojal del ciudadano.

Estela Canto —escritora y ex novia del escritor— en su libro *Borges a contraluz,* que no carece de sinceridad como tampoco de linealidad, piensa que en Borges el éxito del conferenciante habría compensado la postergada y quizás improbable consumación sexual. Aunque apunta que su ex novio no era indiferente, que ella notaba su sexualidad cuando la abrazaba... Ciertamente la cópula —como los espejos— era motivo de horror para Borges por su aviesa sugerencia a la duplicación. Y Estela Canto supone —con inteligencia— la enorme generalización que estamos obligados a imaginar junto con el mismo Borges: la metamorfosis de aquel erotismo por el recurso del símbolo, de la metáfora, de la belleza. Borges habría confesado después a Estela Canto que tuvo relaciones sexuales con una o dos mujeres a lo largo de su vida... De todas formas, ésta es la única historia de amor que tengo a mano, en realidad reveladora en varios aspectos, bella en momentos y de alguna consecuencia literaria.

Los últimos motivos

Entrando en sus temáticas permanentes, uno advierte que Borges tejió y entretejió mitologías de malevos y compadres, en combinación con variadas certezas y perplejidades de la cultura universal. La voz ulterior de los payadores y la milonga le prodigaron pasión y constantes afanes literarios. Supo darles a los malevos del sur, con la generosidad que tienen las épicas, condición igualitaria con los personajes de las

sagas escandinavas o con los de la glorificación homérica. Una fórmula ya empleada por Leopoldo Lugones que (con un tanto de provinciana solemnidad) equiparó la bizarría de los personajes gauchescos con la edad heroica de la Grecia clásica. Por otra parte, tentación bastante curiosa de los intelectuales «fundadores» de las jóvenes repúblicas rioplatenses. Necesitaban conectar dispersos rasgos en un país de llanuras incógnitas, montañas, versátil geografía, con aquella tradición de prestigio unívoco. Sin embargo, Borges lo hace desarrollando una laboriosa y tranquila saga de metáforas que no aluden ni sirven de propaganda a un país, sino que se refieren —por elevación— a la condición humana.

En el año 1989, una relevante figura del *Dirthy Realism* declaró que Jorge Luis Borges había sido el culpable en EE.UU. (sic) de que no se hubiera producido una nueva generación literaria. Obviamente, lo decía desde el lugar del *Dirthy Realism*, desde la fe en la originalidad de tal movimiento. Denunciaba que en la década del sesenta y setenta, en su país, los escritores jóvenes no se sustraían de la magia borgeana: *creyeron que tenían que escribir como él.* En efecto, desde el 1961 en que fue invitado por la universidad de Texas a dar un curso de seis meses sobre literatura hispanoamericana le invitaron en varias ocasiones posteriores hacia los puntos axiales del país del norte. Los cursos acabaron siendo indagaciones de los estudiantes sobre la obra del propio Borges.

Si los autores del *Dirthy Realism* tienen que lamentar la tutelaridad de Borges, no es nuestro caso. Si no podemos imaginar la literatura contemporánea sin Borges, menos la escritura castellana. Hay en su obra confianza en la lucidez por sobre los fanatismos que «enloquecieron de ideas» como los que desvastaron quemando bibliotecas. Borges abre el camino para mirar el aleph, para polemizar a fuego lento, para aprender a acercarse a autores olvidados como a los mimados por la fama, a través de la unidad diversa de la cultura del planeta, a veces condensada en unas cuantas metáforas. Demostró que, antes que especialista, él era un hombre que amaba la literatura y que el placer estético de la inteligencia o la evidente emoción, estaba más en la encrucijada de laboriosas búsquedas que en enfáticos pronunciamientos.

Es en algún aspecto cierta la declaración desde el *Dirthy Realism* en cuanto a Borges: se había convertido en maestro en los EE.UU. También es probable que cuantas apreciaciones uno haga sobre su magisterio sean personales o contingentes. Algo queda incólume sin embargo, y es su condición de narrador excepcional. Como un mago encuadrado en las mejores cepas de la tradición oral, manipula siempre un argumento narrativo hasta en sus especulaciones más abstractas. Desde otro ángulo, quizá del estilo de frecuentar la literatura clásica de la humanidad, le viniera aquella forma de discurso rayana en lo arquetípico. En sus páginas hay ecos de efectos parecidos que logran ciertas construcciones de los libros primordiales. Se nota, en suma, que no han sido trabajadas primorosamente por un consejo de sabios; que no han tenido el tamiz de la tradición lingüística... Sin embargo, hay un tono a veces subterráneo que opera de forma secreta. Borges narra, enumera, sentencia, ironiza, enuncia, conje-



tura, y estamos ante una voz que actúa por allí, en el misterioso centro donde nuestra condición de hablantes se asoma.

Ha escrito que las grandes obras de los escritores son tales porque han servido para amonedar un símbolo. Así «Kafka sus crecientes y sórdidos laberintos, Homero a Príamo que besa las homicidas manos de Aquiles, Dante los nueve círculos infernales y la rosa paradisíaca, Cervantes el vaivén de Quijote y Sancho...» ¿Es posible una imagen así acuñada, «amonedada» de Jorge Luis Borges? Los días y los años de la modernidad nos piden una imagen —tanto o más— que una frase. Un poema suyo salta a primera escena entre la numerosa obra... Veo su paso vacilante y torpe de ciego inmerso en interminables inquisiciones. Lo siento en páginas que, a veces, han conseguido que hayamos podido vislumbrar aspectos de nuestra propia cara. Lo imagino una parábola atemporal del que dice:

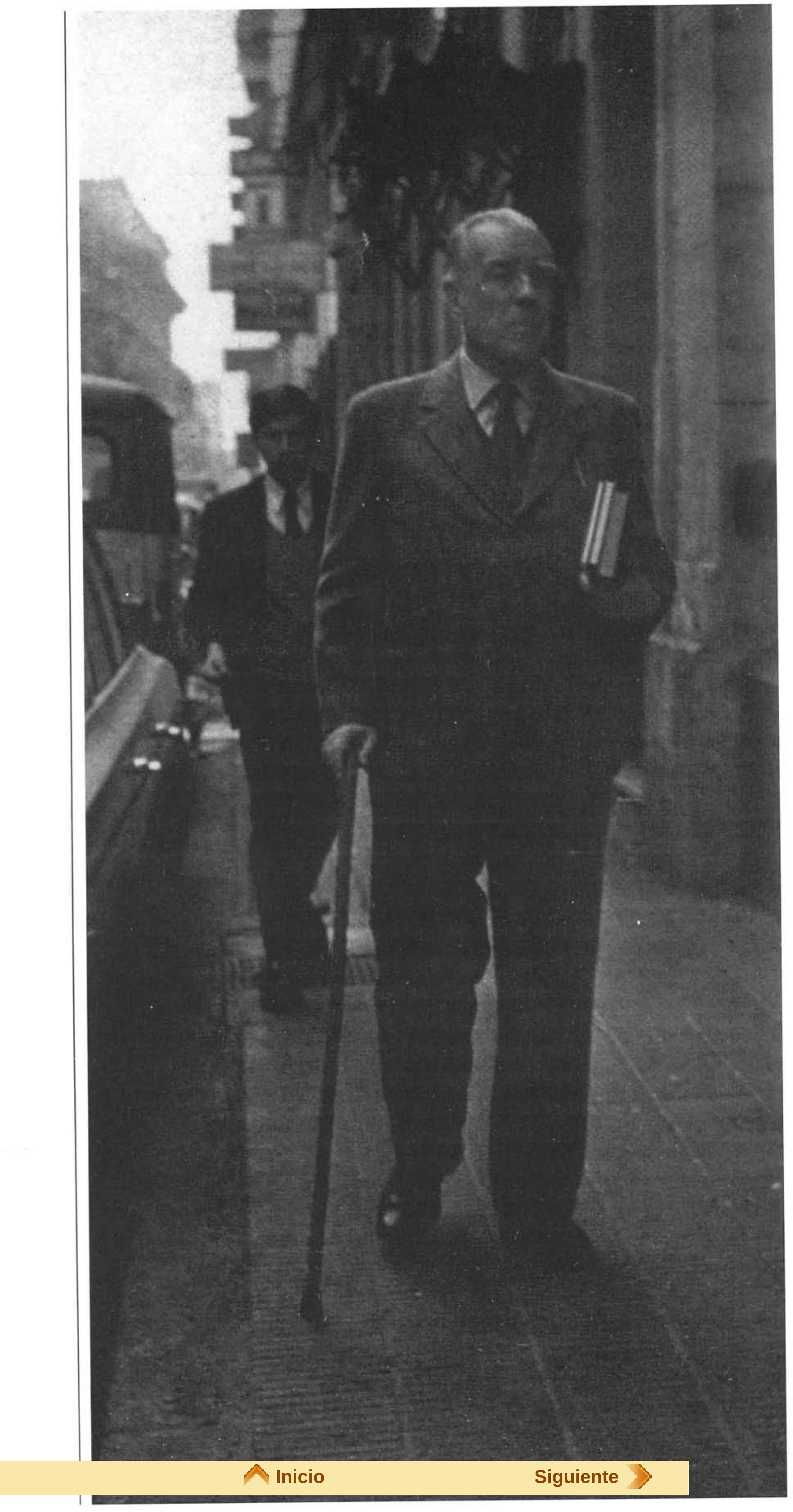
> Nadie rebaje a lágrima o reproche
> esta declaración de la maestría
> de Dios, que con magnífica ironía
> me dio a la vez los libros y la noche.

Después de cumplir los ochenta y cinco años, la muerte para Borges era ya una condición esperada con cierta curiosidad. A pesar suyo, porque él prefería la aniquilación total, desaparecer, contrario al deseo unamuniano de conservarse como un yo individual. Arregló unos cuantos asuntos, cumplió con los compromisos editoriales, con las conferencias, con María Kodama con quien «se casó para beneficiarla». Arregló también el destino de sus restos: hoy descansan en Ginebra. El dijo que volvería siempre a Ginebra... «quizá después de la muerte del cuerpo...»

La piedad ha inventado el epitafio *descansa en paz*, o el simple *descansa*, para eludir el hecho de la disolución, ostensiblemente más prosaico. Tal vez, Borges siga siendo lo que intuyó ser: un yo universal, un yo imposible... O acaso, en verdad, retorne igual a sí mismo, horrorizado otra vez por los espejos que acabarían ganándole la partida.

El quiso que lo enterraran allí, quizá para favorecer el retorno a un tiempo más joven, a la juventud en Ginebra donde comenzó su carrera de escritor.

Rafael Flores



Anterior Inicio Siguiente

Crónica de relación con Dios/Borges

2 de septiembre de 1979

En estos días de su ochenta aniversario, diarios y revistas, radios y T.V. rebosan de bienintencionados admiradores las más de las veces invictos de su lectura y, otras pocas, aburridos que arrojan el libro antes de la tercera página. El más admirado de los escritores es el menos leído, como él bien lo sabe. Escritor para lectores (será por eso que se repite lo de escritor para escritores), raza en extinción que él concita y de allí su halago. Todo el quién es quién de la lectura lo lee. No siempre con placer, muchos buscan la trama o la moraleja sin saber que el secreto está, como en la vida, sólo en cada palabra y no en la acumulación. Reportajes macarrónicos que él tolera, ablandado de elogios, homenajes organizados por quienes lo desprecian, alabanzas de los *disminuidores de lo que alaban.* Aun aquellos que lo entrevistan a diario no lo quieren bien: «No es para tanto». Imposible defender un paisaje o un sentimiento. Ahora, tanteando con el maxilar inferior las sílabas que se le escapan, espera como un niño senil el Premio Nobel que no le han de dar, entre otras cosas porque es el más grande de los escritores vivos; un genio ajeno a su genialidad de la que quiere hacernos creer no ser responsable ni entenderla, un maestro del visteo que se pasó con los suecos que no tienen ni esto de humor. Los suecos creen que no le han de dar el Nobel por un problema geopolítico, no saben que no se lo han de dar porque tampoco lo gustan, porque quedan de aquel lado de la poesía, porque lo envidian. Pero Borges es más grande que el Nobel y parece no darse cuenta, porque parece no darse cuenta de casi nada, es su forma gauchesca arrabalera de clavar el puñal, como al descuido y sin enterarse siquiera. Está hecho de la misma sabiduría que Gardel y Perón.

Borges influye y cambia, el idioma gana en ángulos luminosos que alumbran a otras rutas, todos los demás empalidecen a su lado. Es el más grande cuchillero de nuestra

literatura. Destripa poetas y militares, jueces y verdugos y todos le temen y tiemblan a su paso. Ese viejo de ochenta años, que apenas habla y que camina con ayuda, es el hombre fuerte de la Argentina. Sólo con su palabra balbuceante enfrenta a los férreos ejércitos y los hunde en el abismo que construyeron.

Yo también paso embozado a su lado, le temo. Sé que no es un hombre común, es el *formidable de la tierra bostezo*. Quizá todas las teorías sobre el lenguaje que nos han asolado en los últimos años sólo lo tengan a él de protagonista. Quizá sea el único habitante del país donde Chomsky, Derrida, Kristeva, Jacobson, pretenden dictar las normas de tránsito que él inspira con su conducta, normas que por supuesto él no sigue porque las hace. Entonces pretenden endilgárnoslas a nosotros que no vemos ni el paso de cebra por donde atravesar la calzada sin que nos atropelle algún autobús estructuralista. En este tiempo de relaciones nuevas entre las palabras, sólo Borges da ejemplos, reglas y excepciones. Quien lo siga desde niño verá crecer al monstruo. Apenas insinuado en sus primeros libros, nadie creyó en su desarrollo hasta que fue demasiado tarde, pero no hay peligro, ya dijimos que aún hoy se lo juzga como si fuese un escritor más, se lo compara con Dostoyevski y Tolstoi y se pretende que es menor. Ni menor, ni mayor: es otra cosa. Un monstruo que ha preñado a millones.

¿Cuando muera, será Hugo? ¿Se le tirarán al paso los monumentos y los laureles y será el entierro de Duval del cuento de A.R.P.? ¿Allí vendrán los caníbales a destrozarlo para poder sobrevivir? Tardaremos 50 años en asimilarlo. La bestia debe morir. Se odia más a quien más nos ha dado. Pobre Borges, ya es tan grande, que uno solo de sus poros es mayor que todo el universo conocido. Se pasó.

Escrito el día de su muerte

Toda página impresa le pertenece. Hoy todos están dispuestos a creer que Borges escribió: *Aquí, Ramón Collar; Alturas de Machu Pichu; Sóngoro Cosongo; A un olmo seco; Letanías por nuestro Señor Don Quijote; Cien años de soledad; Luces de Bohemia; Canción del esposo soldado; Salmo Pluvial;* algún *Evangelio Apócrifo;* etcétera.

Cuando trabajó en *Ragnarök* dijo algo así como que si se trata de matar comunistas que tiren la atómica en Vietnam. En los mismos días, este semidiós con forma de hombre declaró no sé qué sobre el olor diferente que exhalaban los negros. Pero ya ven, nunca fue antisemita, es más, le hubiese gustado ser judío, siempre quiso serlo, su vocación de Dios le aconsejaba que no era prudente pretender innovar en eso.

Un dios imprevisible —como suelen serlo— preside nuestro tablado. Si se puede aceptar que ese dios es el nuestro, es que somos seres humanos. Si se puede aceptar que podemos parir un dios, es que somos dioses sin serlo. Con Borges asistimos al nacimiento de un dios: de un dios de las letras, ¿es que acaso hay otro?

Un dios que antes había sido ser humano, de ese ser humano comenzó a salir (se metamorfoseó) un monstruo que finalmente se transformó en Dios. Todo ante nuestra



vida. Todo incomprensible. Los cambios se efectuaron lentamente aunque en una sola vida, claro que en términos divinos fue rapidísimo. De todas maneras nadie atinó a reaccionar, de pronto fue tarde y la gente no se había dado cuenta. Los testigos oculares nunca quisieron creer lo que veían, es que *no podían* creer y en el fondo desconfiaban y aún desconfían.

Nosotros somos los romanos, que inmediatamente después de llorar la muerte de Dios, gritamos con desafuero los goles de Maradona que *sí* nos parece genial. La entrada de Borges en el arco de la inmortalidad fue gritada en todo el mundo y en tonos tales como nunca va a lograr Maradona. Pero nosotros —fabricantes de dioses— no sabemos por cuál de esos gritos de gol decidirnos. Sería bueno que nos diéramos cuenta de que el problema es exclusivamente nuestro, porque tanto B. como M. no se envidian mutuamente. Ambos saben que no podrían hacer el otro gol.

Borges se salvó de que lo crucificaran, pero estuvo al borde mismo. Desde la izquierda, que proclamó distintas veces la necesidad de fusilarlo en Plaza de Mayo, a la derecha, militar o no, que miraba de reojo y con odio cuando sonaba su nombre, muchos voluntarios hubiera habido para que —como a los padres palotinos* y por mucho menos— le dieran en su cuerpo una lección de humanidad tal como la entiende el hombre desde que el mundo es mundo: matando.

Aquí todavía creen que tener un revólver en la mano es tener un argumento. Les gustan las verdades simples. Se oponen a sí mismos. Cuando tienen hambre se comen un hijo. Las contradicciones, las ambivalencias, los ponen mal. El amor los humilla, tanto como el tratar de comprender. ¿Quién puede darse esos lujos? Es que no pueden acceder al juego. No pueden llamar sangre al vino, vida a la sangre, amor a la vida. Todo lo que sea movimiento los exaspera. Les gusta lo rígido. Lo que no cambia. Lo claro. Lo que se entiende rápidamente. Por eso los matan (a sus hijos). Porque crecen y se transforman y en el crecimiento se contradicen. Entonces los mandan a colegios duros para que se hagan duros (ellos dicen: hombres) y eliminen aquello que un hombre puede lograr: el reconocimiento de su debilidad. Odian a Dios. Por eso se la pasan pidiendo perdón. Porque lo matan todos los días y eso los llena de culpa. Y ese es el milagro de Dios: que ellos lo maten todos los días y El les perdone siempre, ocupado como está aprendiendo lo que supieron los arduos alumnos de Pitágoras.

Al otro día

Borges acontece, sucede, el país no elige tener a Borges. Tampoco Borges. Es un hecho público. En vez de tener un maremoto lo tuvimos a Borges. Yo me congratulo porque soy —me he ido haciendo— un lector de poesía. Por egoísmo, para sentirme mejor, para regalarme cada vez gozo más con la lectura, con la lectura de poesía, con la lectura de Borges.

* *Se refiere a cinco sacerdotes palotinos asesinados por un comando parapolicial en 1976, en Buenos Aires (R).*

Lo beneficioso en un lector de Borges es que después de leerlo quizá se le ocurra que no tiene sentido seguir escribiendo. Lo terrible es creer que es fácil y tratar de escribir como él.

Un día se propuso escribir un libro circular. Hace unos pocos me di cuenta de que lo había logrado.

Sus *Obras Completas* figuran, cifran, una novela del universo, del universo que es Borges. Ahora muere como un semidiós; espero que el tiempo obre el milagro de devolvérnoslo hombre.

Escribía su envidia por Walt Whitman, se medía con él, gustosamente hubiese trocado su destino. Pero en realidad —y éste es otro atributo de los hombres— quería ser Dios. Confesarlo, hubiera sido someterse, por lo menos, al ridículo. Y ya se sabe que después de la befa, vienen los clavos. En cambio, querer ser Walt Whitman podía llegar a ser una debilidad tolerada. Ser el Hacedor, ese que dice: hágase la luz, y agrega: y la luz se hizo. El párrafo tiene tal fuerza que no parece ser la obra de un poeta sino la veraz descripción de un hecho histórico. Lo mismo hace W.W., sólo que en vez de decir: hágase la luz, dice: soy un cosmos. Al querer ser Whitman, quiere ser el que es un cosmos: Dios.

Llegó el descanso. También para él estar todo el día exigido por Borges era demasiado.

Ahora que sé que ha muerto sólo puedo llorar. Si él dijo que Stevenson fue su mejor amigo en la literatura, yo puedo —ya sin pudor— decir que él fue aquél con quien más dialogué, aquel que me despertaba con un soneto que no lo parecía, que me acompañaba hacia la librería, el que a las cuatro de la mañana me hacía reír con Pierre Menard. Nunca le llevé un libro mío, nunca me acerqué a él. Le tuve respeto y miedo. Pero yo sabía que él me daba lo mejor de sí mismo. ¿Y por qué habría de ser, si no porque me quería? Yo era su lector amantísimo. Nadie recibió de él más que yo. Por eso lo lloro. Porque nos queríamos. Y él, al morirse, me recuerda que yo también, como el súbdito de Yaqub Almanzur, he de morir como tuvieron que morir las rosas y Borges.

Si se instaurara el culto a Borges, yo sería uno de sus monjes heráldicos. Es que ésa sería la única forma de serle fiel. Me encantaría que se lo deificara. Ahí, en ese altar, yo podría sentarme y leer. Esa sería la forma de creer. De hecho lo estoy haciendo desde hace muchos años. ¿Acaso no me extasío ante el milagro? ¿Acaso no dudo? Borges ha muerto. ¿Interrumpiremos por eso el diálogo?

Sí, él quería ser Dios. Menudo mérito en un país donde hay tantos que sueñan con ser Jack el Destripador. Como en el film *Casablanca*, intuyo que este final es el otro comienzo de una larga amistad.



Meses más tarde

En *Para las seis cuerdas*, tentado seguramente por Judá León, el «que era rabino en Praga», Borges fabrica un compadrito a partir del nombre. No es inocente cuando escribe: «Señores, yo estoy cantando / lo que se cifra en el nombre». Cifra y nombre son palabras claves para la Cábala. Lo hace «alto y cabal, con el alma comedida, / capaz de no alzar la voz y de jugarse la vida...» y perderla, por supuesto, como quería el doctor Johnson, porque «siempre el coraje es mejor». Pero no lo mata Borges sino que se mata solo y sin arrepentimiento porque nadie puede arrepentirse de «haber sido valiente». Borges, que temblaba ante un pedido del ministro, estaba convencido de que eso es lo que les pasa a los valientes. Pero así es mejor, cree. O quiere que nosotros creamos que cree.

¿Cuáles son los puntos donde se simpatizan los entramados que hacen jugar contiguos en la memoria los nombres de Kafka y Borges, el judío praguense que muere en 1924 y el argentino que en ese momento tiene 25 años? El uno narra el horror del mundo como un matemático que sabe los resultados a priori: los hornos de cremación ya estaban en su prosa, él sabía antes lo que sucedería después.

El argentino se ríe del mundo y no cree en la posibilidad de la alegría. Viene después (como Steiner), pero al horno lo conoce de antes; no se indigna, constata; sabe que así es y que no hay que perder tiempo en lamentarse ni en tratar de producir cambios. El argentino es católico pero no le hubiese disgustado ser judío, en esas situaciones se goza en poner a sus mayores para hacerles sentir el mundo tal como él lo siente, sus mayores le perdonan esas excentricidades y las ponen en la cuenta de su originalidad, Borges habla de Kafka casi desde los años de su muerte, tanto, que una editorial argentina le atribuye la traducción de *La Metamorfosis* aparecida en España en 1925. Ambos ven detrás de la línea del horizonte. Ambos alertan a la raza de los hombres sobre los peligros que acechan y ponen en duda la capacidad de sobrevivencia. Ambos son humanistas que evitan el «amaos los unos a los otros» porque saben que el hombre no sirve para eso. Ambos son los mejores amigos que han tenido esos mismos hombres que tanto al uno como al otro hubiesen fusilado antes de que escribieran una sola línea. Dicen sus canciones a quienes son capaces de recibirlas y actúan sobre quienes los necesitan para seguir confiando en las posibilidades de estos bípedos. La capacidad de oír, la capacidad de escuchar, la capacidad de pensar no son frecuentes. Sí lo son las de imitar, las de descarnar, las de destruir. Borges y Kafka continúan la misma obra que, a pesar de los distintos ángulos en que se sitúan, tiene tantas concordancias. ¡Qué curioso que horrores tan parecidos vengan de las periferias de los imperios, que intentos tan empecinados de llegar al centro de los problemas provengan de lejos de las fábricas de ilusión! ¿Quién, leyéndolos, puede no creer que ambos se comprometieron en la busca de ese espejismo ominoso que es la verdad?

Borges trajo la economía. Probó que no hacen falta palabras sino La palabra. Que no hace falta llenar páginas y páginas para justificar el precio de una publicación que a su vez justifica lo que nos paga. Ventajas del país subdesarrollado que igual no paga o dedica a los escritores menguados espacios en los medios. En los pequeños gustos dominicales Borges está obligado a escribir lo imprescindible.

El desarrollo que implica riqueza atrae a la verborragia. Un sentido de la inteligencia que logra escribir en diez cuartillas lo que cabe en pocas líneas. Lecturas farragosas y repetitivas que abundan en la capacidad de despliegue de pocas ideas. Incierto el destino de justificar un pago. Vladimiro Maiacovski declaró que lo quebrado de sus versos se debía a que el Estado hiperbolizaba los textos pagándolos por línea. Los países ricos pagan por página y obligan al discurso generoso. Lo sobrante como meta. Un universo donde hay miles de publicaciones esperando notas que serán mejor pagadas mientras menos digan, mientras menos conflictúen a gobiernos de distintos pelajes políticos, porque para hacer una carrera de escritor se necesita publicar en 25 países simultáneamente una nota por semana. En elogio de Borges regresemos a la palabra.

Era como Clark Kent, alguien insultaba a un tímido reportero y se las tenía que ver con Superman.

Sin creerse un gran poeta, era nuestro Virgilio.
Siendo débil, era el más fuerte.
Siendo pobre —fue empleado municipal—, tuvo todo el mundo a su servicio.
Sin buscar publicidad, los medios lo acechaban.
Sin haber tenido un hijo, preñó a millones.

En la película *La calle de la paz*, de Chaplin, hay una escena donde Carlitos, vestido de vigilante, le aplica numerosos golpes en la cabeza a Trompifai, el gigante forzudo, con el garrote o la varita, como quiera llamarse. En Córdoba, porque somos un tanto elusivos, la llamábamos varita y «el varita» al que la portaba. Lo cierto es que Chaplin le pega con el palo en la cabeza y el grandote parece no darse cuenta. Los otros días ojeaba la crítica literaria de María Luisa Bastos, que abarca el período 1923-1960, y me encontré con montones de garrotazos a Borges que, como en el caso de Anderson Imbert, al ver que a Borges-Trompifai los garrotazos ni los elogios le hacían mella optó, como Carlitos, por hacerse amigos.

Ahora que se ha muerto podemos dar un uso mejor a nuestros industriosos recuerdos de Borges. Recordemos que le impresionó vivamente la lectura de nuestro poema, tanto que luego escribió otro sobre el mismo difícil tema: el amor. Recordemos que nos llamaba cada tanto porque seguramente el sonido de nuestra voz lo tranquilizaba. Recordemos que nos reprochaba cuando no recibía —inmediatamente de aparecido— nuestro libro. Ahora que se ha muerto ya podemos modificar el injusto destino que quiso que no lo hayamos visto nunca.

Héctor Yánover

La muerte borgeana de Borges

Cuando en junio del 86 la muerte de Borges llenó páginas de todos los diarios, hubo una frase que se incluyó obligadamente en la noticia: «Vuelvo a Ginebra —había dicho poco antes— porque es el sitio donde he sido feliz». Una declaración solemne que venía a corregir otras palabras, igualmente solemnes, dichas por un hombre ya viejo que había terminado aceptando con escepticismo su propia vida:

> He cometido el peor de los pecados
> que un hombre puede cometer.
> No he sido feliz.

No intento, con estos versos, señalar una contradicción, ya que son dos declaraciones que se dan la mano: al contarnos su felicidad en Ginebra, menciona, por oposición, la falta de felicidad del resto de su vida; palabras que muestran sin disimulo una melancolía. Se trataba, en realidad, de la repetida historia de un hombre que, ya viejo, revisa los fantasmas de su vida y encuentra distintas razones para hacer el obligado ajuste de cuentas consigo mismo. Razones ambiguas que se confunden entre sí y terminan siendo una sola: al fin de cuentas, haber sido feliz, o no haber sido, son dos exageraciones que se complementan.

En esos mismos días de la muerte de Borges, encontré en una vieja librería de Madrid un ejemplar de la *Exposición de la Actual Poesía Argentina* publicada en 1927 por Pedro Juan Vignale y César Tiempo, una célebre y útil antología que recogía la poesía joven de principios de siglo. Allí Borges, con sus 28 años, ya se preguntaba por la fundación mitológica de Buenos Aires, y lo hacía con versos que, corregidos posteriormente, no han entrado en la historia de la literatura sino de la curiosidad literaria: «¿Y fue por este río con traza de quillango / que doce naos vinieron a fundarme la patria?». Pero no era en las modificaciones, que después arreciaron en su obra, donde estaba en ese momento el interés principal del hallazgo, sino en un curioso juego del azar que venía a desmentir su reciente rememoración de felicidad en

Ginebra. Por norma de la antología, cada autor se presentaba a sí mismo, y Borges comentaba entonces: «La época de la guerra la pasé en Ginebra, época sin salida, apretada, hecha de garúas y que recordaré siempre con algún odio».

Aquí, sí, creí ver que la contradicción saltaba a la vista porque no se trataba de una declaración genérica de infelicidad, como en los versos transcriptos, sino de una opinión centrada concretamente sobre su vida en Ginebra. Una contradicción que me pareció violenta porque era el joven Borges quien llegaba un poco brutalmente a discutir con el anciano, y lo hacía, al menos para mí, precisamente cuando éste acababa de morir poco menos que con su otra afirmación (la de una felicidad remota y tal vez recuperable) acariciándole el alma. Era como si el joven viniera a desengañar al viejo, diciéndole que tampoco allí, ni entonces, había sido feliz; a confirmarle su pecado confesado en los versos.

Con alguna obviedad, me acordé de que «cómo a nuestro parescer / cualquiera tiempo passado / fue mejor». Y me acordé también de que en una entrevista que le hice hace años, José Bergamín, protestón y atinado, refiriéndose a su propia vida, recordaba que Unamuno, comentando el poema de Manrique, decía: «no es cierto que cualquier tiempo pasado fue mejor, lo cierto es que cualquier tiempo pasado *es* mejor, porque entonces, cuando *fue,* era peor, como siempre».

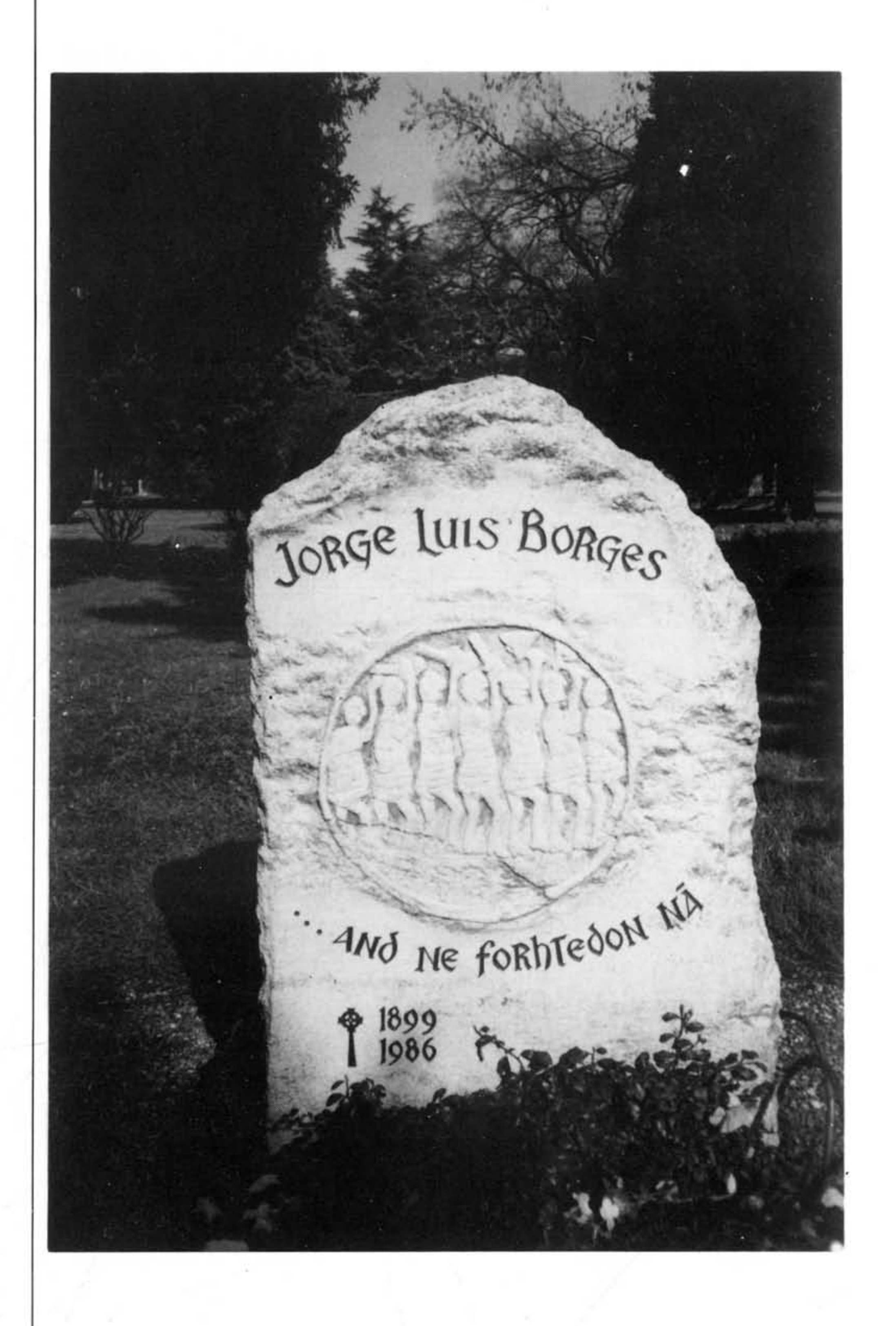
Esta primera interpretación, sin embargo, al menos con el retoque que Unamuno había incluido en el poema de Manrique, me pareció alejada de la sensibilidad de Borges. Ni Borges era vasco, ni tenía, como Unamuno, esa variante de la pasión que Lope de Vega describió como «la cólera del español sentado». *Es* o *fue,* aun siendo cierto, no agotaba para mí la cuestión porque tendía a reducirla a mera anécdota y le quitaba la posibilidad de una indagación más cercana al código borgeano.

Entre todas las frases de Borges que se citan diariamente, hay una (que se cita menos, pues no es ni *boutade* ni paradoja) que transcribo porque viene al caso: «La mejor relación que se puede tener con una ciudad —dijo alguna vez— es la nostalgia». Lo primero que se advierte en esta frase es su proverbial desconfianza por lo que conocemos como realidad. Borges no era un romántico, al menos en la acepción habitual de esta palabra, que apelaba a la distancia para soñar desmayadamente con el objeto amado, ni creo que postulara el «regreso doloroso» que insinúa etimológicamente la palabra nostalgia. Se trataba pues (y esta vez, sí, borgeanamente en sentido estricto) de poner entre él y una ciudad (Buenos Aires, por ejemplo; o Ginebra) un tejido representativo de arquetipos, de modo que la nostalgia pudiera remitirse a una zona donde la realidad, ya inmóvil y desactivada, fuese añorada como él sabía hacerlo, con palabras y símbolos. No niego, ni puedo hacerlo, la carga afectiva de sus preferencias, sino que la reafirmo, traducida a la percepción inalterable del mundo que él mismo nos enseña. Realidad y ficción son dos extremos que conviven en un sistema cerrado y, hasta donde esto es posible, perfecto; sólo que el primer extremo es desconfiable y el segundo no. Una frase de Chesterton celebrada por Borges dice que la realidad es más rica que la ficción por una razón de jerarquía evidente: la ficción

es un producto humano mientras que a la realidad la crea Dios. Sospecho que Borges rescataba esta idea por sus aspectos humorísticos, más que por los teologales, porque le servía para decir lo contrario: realidad y ficción conviven, se interfieren e influyen, pero sólo se puede vivir (y ser feliz) en la segunda; es decir que, revisando aquella frase, Borges no cree en la jerarquía de Chesterton, o al menos no le sirve para la vida diaria: la ficción es más rica que la realidad precisamente porque prescinde de ésta. «Vida y muerte le han faltado a mi vida» es una de sus difundidas confesiones, y, si es posible advertir también aquí una nostalgia, lo que ciertamente encubre es una opción. La verdadera riqueza, la variedad más activa, la ha encontrado, como se sabe por él mismo, en libros, laberintos, espejos y, por fin, arquetipos, un mundo fijo y más seguro que él mismo se ha tomado el trabajo de crear. El es —nos dice— el que en la vana noche cuenta las sílabas; o, lo que es lo mismo, el que sueña el mundo con palabras. Y si el mundo finalmente es real, lo es «desgraciadamente»; del mismo modo que él, para él mismo, desgraciadamente es Borges.

Estas son, someramente expuestas, las conocidas categorías que le sirvieron para construir su obra. No encuentro razones para no llevarlas también a su vida, una simple trasposición perfectamente lícita ya que en ambos casos se definen las mismas obsesiones. ¿Qué es, entonces, Ginebra para Borges? Deduzco que, por lo menos, dos cosas: realidad y ficción. Cuando en 1927 escribía para la *Exposición de la Actual Poesía Argentina*, Ginebra era todavía una ciudad tan real y concreta como los ladrillos de sus casas y el olor de sus comidas, y estaba abrumada por garúas y por la cercanía de una guerra; todavía formaba parte de la versión más vulgar y discutible de «realidad» y, por lo tanto, era (o podía ser) horrible: aún pertenecía a esa proximidad tangible que se puede recordar con algún odio. Pero sesenta años después, la ciudad había cedido paso a una construcción bastante parecida a ella, pero fundamentalmente distinta, que se diferenciaba de la otra por la materia de que estaba hecha: materia de los sueños, cara inmóvil de lo mismo, arquetipo de lo otro. En 1986, Ginebra había dejado de ser una ciudad para transformarse en una ficción incorporada a la inmensa cadena de símbolos y referencias abstractas; una cadena que Borges juzgó siempre más rica y abarcadora, y donde podía estar el sitio de la felicidad. Ginebra ya era, pues, un lugar apto para recogerse cuando (ya desvinculado para siempre de la realidad) llegara el momento de morir.

Santiago Sylvester


Jorge Luis Borges
... and ne forhtedon nā
1899
1986

RECEPCIÓN



Borges, él mismo

I

¿Cuándo hemos leído los argentinos (los argentinos de mi edad) por primera vez a Borges? La pregunta es banal salvo que en su respuesta se pueden encontrar, más o menos implícitas, las maneras en que hoy leemos a Borges. Naturalmente, la primera vez que yo (y los argentinos de mi edad, supongo) leí a Borges fue en la escuela secundaria: era la «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» y el cuento me sorprendió. Hasta el final yo no me había dado cuenta de quién se hablaba, de qué se trataba, cuál era el truco. Considerándome (como me consideraba) un chico despierto, un buen lector, en fin, alguien que podía darse cuenta de todo, de pronto, yo era colocado en situación de ignorancia por un cuento, un cuento que leía mimeografiado para la clase de Castellano o Lengua y Literatura o como se llamara la materia pertinente en ese entonces. De pronto un cuento, un cuento de Borges, venía a demostrarme que mis quince años eran bastante idiotas y que lo que creía saber de la vida y la literatura no alcanzaba para que me diera cuenta de quién y por qué estaba hablando Borges en ese cuento que, decreté, era malo, insulso, torpe.

Era un desafío y yo lo aceptaba. Si es verdad que, como el propio Borges señala, el desafío y el lamento son los dos tonos que la gauchesca codifica (y que prefiguran toda la cultura argentina), yo me colocaba, tal vez definitivamente, en posición de desafiado, aceptaba el convite y me convencía de que nunca más habría de lamentarme, oh mis quince años. Lo mío era el desafío.

En varios lugares de su literatura Borges desafía al lector. En «La lotería de Babilonia» puede leerse, hacia el final: «Yo mismo, en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad. Quizá, también, alguna misteriosa monotonía» (460)[1]. En «La Biblioteca de Babel» el narrador pregunta: «Tú, que me lees; ¿estás seguro de entender mi lenguaje?» (470). En el prólogo a *Artificios* (1944) hay unas líneas célebres: «Todo lo que hay en "El fin" está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo» (483). A mis quince años yo no sabía que el mecanismo de lectura que debía aplicar a los textos

[1] *Todas las citas de textos de Borges están tomadas de las* Obras completas *(Buenos Aires, Emecé, 1974 y 1979). Son innumerables las correcciones que Borges ha introducido en sus textos desde las primeras ediciones hasta la edición definitiva de Emecé. No obstante, y en la medida en que no hemos elegido una perspectiva «filológica», prescindiremos de todo comentario sobre las variantes. Sería imposible, claro está, referirse, por ejemplo, a la poesía de Borges sin un minucioso trabajo de genética textual. A esta altura de la historia de los textos borgeanos resulta sorprendente la ausencia de una edición crítica de ellos.*

de Borges era el de la sospecha permanente y por eso me dejé, esa primera vez, engañar. «A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores» (Borges, otra vez, citado por Beatriz Sarlo).

Todos, *yo mismo*, Borges, aspiramos a la singularidad y la tenebrosidad. Casi, parecería, no puede escribirse literatura en la Argentina que no pase por esa manera de entender la práctica estética.

En uno de los primeros libros de Herbert Quain, Borges señala, hay «un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas». Ya aclarado el enigma hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual.* Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective* (462). No es ésta la cita que más rabia me ha dado siempre, pero se comprenderá que las escenas de lectura (las «alegorías de la lectura») saturan los textos de Borges, reclaman una intervención y desafían brutalmente la magra inteligencia, el candor, las buenas maneras de los lectores.

La cita que me acompañó varios años como una bofetada es famosa y está al comienzo de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en otro lado he hablado sobre ella[2] y luego volveré a comentarla:

> Nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal (431).

He ahí el desafío tematizado, formulado, enunciado. En este fragmento, tal vez como en ningún otro, aparecen todos los términos (o morfemas) que constituyen la frase, digámoslo, hermenéutica, proyectados en la estructura, también fraseológica, del desafío: el texto cuenta cómo está hecho, cuáles son las operaciones del narrador y cuáles las únicas estrategias de lectura que permitirían «a muy pocos lectores» estar a la altura del texto, es decir: intuir la realidad atroz o banal de la que está hablando.

El procedimiento Quain, explicado más arriba, ha dado novelas argentinas por lo menos notables. Pienso particularmente en *Respiración artificial, En el corazón de junio* y *Glosa,* libros ciertamente tenebrosos. En la novela de Piglia[3], todo el mundo lo recordará, la lectura circula, a la manera de Quain, como un dispositivo según el cual siempre se puede leer otra cosa, siempre se puede ir más allá, de acuerdo con el régimen de la sospecha. Así, Kafka había conocido a Hitler, de donde su literatura «premonitoria». Así, las complicadas teorías sobre la literatura argentina, según las cuales cierto cuento de Borges (digamos «El indigno») no sería sino una glosa, un resumen, un homenaje a *El juguete rabioso.* La novela de Gusman, más allá todavía trabaja sobre las omisiones, las distorsiones y las contradicciones de un relato, «Un corazón sencillo», de Flaubert, para descubrir algo siniestro en la vida de Felicidad:

Ver «Los sesenta, Walsh y la novela en crisis», Graffiti, *2:3 (Rosario, marzo de 1988).*

[3] *Quien, por otro lado, acaba de acuñar el término «ficción paranoica» para referirse a un tipo de textualidad y a un régimen de lectura en el cual Borges, naturalmente, ocupa un lugar central.*



algo, dice el narrador de Gusman que el narrador de Flaubert calla, pero que, sin embargo, está en el cuento y puede leerse en él, o mejor: *el lector puede ser más perspicaz que el narrador.* «Un corazón sencillo», leído por Gusman, es casi como una película de David Lynch (ni Borges ni Gusman aprobarían esta torpe analogía). En *Glosa*, finalmente, Saer construye un relato siempre intervenido por la sospecha de quien cuenta, y quien cuenta es alguien que no ha tenido la experiencia de lo que cuenta, pero, no obstante, puede intervenir acerca de la verdad de su relato.

Esta lógica es precisamente algo que Cortázar no pudo leer. Sus textos fantásticos, que copian *à la lettre* los mecanismos de Borges, no reenvían, sin embargo, al mismo dispositivo de enunciación. El narrador borgeano está en situación de distancia y desafío respecto de la materia narrativa y de las posibles lecturas. El narrador cortazariano, por el contrario, se coloca en situación de distancia respecto de la materia narrativa, pero propone al lector un *pacto* sobre las lecturas posibles. Los escritores argentinos, Borges, yo mismo, debimos quemarnos los dedos, las yemas de los dedos, en quién sabe qué hogueras para comprender que la lectura, siempre, es un desafío[4] o, lo que es lo mismo, que escribir es algo del orden del desafío y que leer también es algo del orden del desafío: un escritor desafía a un lector a que lo lea y el lector desafía a otro lector a que lea de otro modo. Nada que ver con *el demonio* (o la angustia) de las *influencias:* no se trata de un combate. O, por mejor decir: se trata de un combate permanentemente postergado. El desafío tiene una estructura no necesariamente bélica, no necesariamente polémica, aún cuando escenifique el carácter *insidioso* de las palabras.

*

Mucho tiempo después, quiero decir: en diciembre de 1991, Borges ya no era un problema para mí. Pero la frivolidad existe; existe también, de eso se trata, una frivolidad clásica, además de la pretenciosa frivolidad de sentirse desafiado por Borges («Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible»). En diciembre de 1991 el Instituto Goethe de Buenos Aires organizó, con motivo de sus veinticinco años en Argentina, una serie de fiestas. Se llamaban *Ficción Disco* porque presuntamente tenían que ver con una sofisticada e hipotética, muy hipotética, teoría sobre el pop, la cultura pop, el simulacro y «lo disco», en fin, lo que dice «un estilo de vida». Yo no me acordaba, ya, de Borges. Supongamos, sólo supongamos, que me había cansado de esperar el momento de contestar el desafío. Humillado, había obtenido el placer (narcisista) de los subalternos. Durante 1991 hubo una polémica deprimente y absurda (¿pero acaso la Argentina no es deprimente y absurda?) sobre la sexualidad del joven Borges, a propósito de mezquinas declaraciones (¿pero acaso toda declaración no es mezquina?) de psicólogos, psicoanalistas y psicoterapeutas. Hubo, hay, libros que pretenden analizar, psicoanalizar a Borges a partir de sus textos, y declaraciones de un psicoanalista que lo habría tratado a propósito de un viejo trauma jamás resuelto

[4] *Hubo otros, sin embargo, que lo comprendieron desde siempre. Cuando digo yo, naturalmente no es «yo» lo que ese pronombre designa, sino un conjunto de experiencias que no siempre me tienen de protagonista (gloso). El mejor lector, uno de los mejores lectores de Borges, fue sin duda Enrique Pezzoni, quien me (nos) enseñó a leer y cuya obsesión por Borges siempre nos irritaba. Hoy usamos, muchas veces sin darnos cuenta, sus palabras (Borges, para él, era «taimado», también «insidioso»). En* El texto y sus voces *(Buenos Aires, Sudamericana, 1987) aparecen recopiladas la mayor parte de sus lecturas sobre Borges. En el número de homenaje que le dedicó la revista* Filología *(XXIV:1-2, Buenos Aires, 1989), incluí un artículo inédito sobre* Fervor de Buenos Aires *que, creo, fue lo último que escribió.*

por Borges. En fin, no llegué a indignarme con las trivialidades que se dijeron entonces porque de alguna manera, secretamente, sentía vengada una afrenta. Oh, mis quince años. Tal vez creía redimirlos, ahora, de forma completamente cobarde, como se dice: *ad hominem.*

Pero estaba yo en *Ficción Disco,* una discoteca, en fin, recorriendo un poco, mirando un poco, entrando y saliendo del Laberinto Vip (seguramente, no lo recuerdo, con un vaso en la mano): cada tanto había una pequeña actuación, una puesta *minimal,* y el plato fuerte de la noche era la presentación de la Organización Negra, un celebrado grupo de *performers* que repetía un espectáculo que yo no había visto antes. Yo esperaba, todos esperábamos, ver a La Negra en acción[5].

Muy entrada ya la madrugada la música de Gaby Kerpel, apenas un poco menos alucinatoria, levemente más armónica, anunció la aparición de La Negra. Insisto: yo no me acordaba ya de Borges, estaba en una discoteca, tanta gente me había saludado, tal vez tenía un vaso en la mano y quería irme a mi casa a dormir (seguramente, no lo recuerdo). La Negra hizo lo suyo, bien (como siempre). Un poco deceptivo (como suele sucederme). El número terminaba con un texto leído en *off* (los diez integrantes mimaban estar leyendo un libro, cada uno de ellos leía un libro). Al final del espectáculo, que coincidía con el final del texto, breve, que hablaba de pájaros, de números y de Dios, todos los libros que cada uno de los integrantes (¿eran diez?) tenían en sus manos, se incendiaban en la oscuridad, entre las manos de cada uno de los que mimaban leer, estar leyendo. Buen final, pensé. Como el Guasón en *Batman* (la película), pensé: «¿de dónde sacarán esos juguetes?» (porque yo pensaba, entonces, en mis propios shows, en mis propias «escenas» de lectura). No entendí muy bien la relación del texto leído con el resto del espectáculo ni la relación del fuego con el texto leído ni con el resto del espectáculo. Pero eso siempre me pasa con La Negra, que funciona sobre la base de una acumulación de efectos ópticos. A veces esa yuxtaposición hace sentido *(it makes sense)* y a veces no.

Todo había concluido, pensé «todo ha concluido», y miré a mi alrededor a ver si podía volver a casa, a dormir, con alguien. De pronto un joven, uno de esos jóvenes de ojos glaucos que persistentemente me habían saludado, y que seguramente no había leído a Borges con mi misma fiebre y mi obsesión, consideró oportuno preguntarme: «¿Sabes de quién es ese texto?». Era tarde, una discoteca, estaba cansado. Contesté (con la mueca que reservo para las preguntas que considero impertinentes): «Qué sé yo, ¿Castaneda?». La respuesta es obvia: era un texto de Borges que, una vez más, y por otras vías, venía a desafiarme. En una discoteca, como soporte de un espectáculo preciso y muscular de La Organización Negra.

El texto de Borges que La Negra usó como soporte de su show es el siguiente, pertenece al libro *El hacedor* (1960) y se llama *Argumentum Ornithologicum:*

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos: no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque

[5] *No es la primera vez que La Negra me desafía a escribir. Ver «La Negra, el pop, Kafka y la patria»,* Espacios, *8/9 (Buenos Aires: diciembre de 1990-enero de 1991). La Organización Negra es un grupo formado a imagen y semejanza del grupo catalán Fura dels Baus. Progresivamente ha ido estilizando sus propuestas que funcionaban, en principio, sobre la base de una, como se dice, alta cuota de violencia simulada (y por lo tanto contenida). Ha habido un desprendimiento del grupo original: se llama Ar Detroy y es una versión un poco más heavy. Más joven, en una línea algo más decadente, El Descueve. Performers.*

Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; *ergo,* Dios existe (787).

Lo curioso era la aparición de un texto de Borges en una discoteca y en relación con un espectáculo que recupera los contenidos y dispositivos más clásicos de la cultura pop, del arte pop. Lo curioso, también, era la manera de leer ese texto de Borges, tan diferente de lo que yo suponía, de lo que he intentado explicar que suponía, sobre cómo hay que leer a Borges en razón de sus propios desafíos.

Tengo una primera lectura de Borges: su contexto es escolar, su efecto devastador (desbarata toda credibilidad, toda complicidad con el lector). Tengo también una última lectura de Borges: su contexto es una discoteca, su efecto es casi paralizante (cancela, *precisamente,* todo desafío: funciona, en algún sentido, como la lectura de textos sagrados). Entre esas dos lecturas, yo pensaba, algo sucedía con la colocación de Borges en el contexto de la producción estética argentina. Entre esas dos lecturas, además, había una discusión sobre cómo se lee (cómo se lee un clásico). Entre esas dos lecturas, finalmente, había un *resto* de la obra de Borges que yo nunca había leído, o que no había leído bien, o que había leído de otro modo. Ese resto explicaría, pensé, nuevamente preocupado por Borges, a la salida de *Ficción Disco,* con algo menos de sueño (supongo, seguramente) y ya sin la melancolía que había sentido a lo largo de esa noche, explicaría esta inesperada aparición de *Argumentum Ornithologicum* como final de una fiesta. Una vez más *yo mismo,* Borges, todos, estábamos dispuestos a empezar a leer. En fin, había que responder a un desafío.

II

Los textos de Borges desafían al lector. Si es verdad que toda lectura implica necesariamente un resto, algo que no se puede leer, un desperdicio que servirá sólo para otras lecturas, lecturas futuras («Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil» 747), ese resto de la lectura está planteado en Borges como un problema permanente y como aquello que motiva el desafío: lo que Borges escribe supone, necesariamente, un momento de ilegibilidad de manera explícita (y aún impostada): lo importante es que quien lee sospeche que hay algo que no está leyendo por aviesa voluntad del narrador: el caso «Tlön», sobre el que volveremos más abajo.

Toda literatura se lee en relación con un estado de lengua. Las operaciones retóricas de todo texto deben contrastarse, para poder obtener alguna conclusión razona-

ble, con un estado de lengua determinado. Esto es algo que la filología clásica y la estilística comprendieron bien y que la crítica denominada «actual» parece haber olvidado. Pero además, la lengua a la que cada texto refiere no es siempre la misma o no tiene los mismos alcances. Sospecho que se ha leído siempre a Borges teniendo como referente único la lengua española general (Piglia: «Borges construyó una de las mejores prosas que se han escrito en esta lengua desde Quevedo»)[6]. No es casual: la estrategia de Borges fue precisamente esa (y un estudio crítico sobre las variantes de sus textos lo demostraría): si en un primer momento el joven Borges trabaja sobre (hacia) la lengua coloquial rioplatense *(Fervor de Buenos Aires,* etc...), progresivamente va inscribiendo su trabajo en relación con una lengua cada vez más universal y neutra. Y así, Borges funda un «idioma». Habría una dialéctica (que en Borges es histórica) entre lo particular (el dialecto: «No adolecemos de dialectos, aunque si de institutos dialectológicos», 654) y lo universal (el idioma).

El Borges escolar, pero curiosamente también el de la discoteca, es el Borges universal, aún cuando se reconozca la entonación[7] de su voz. El Borges canónico, el de prosa más exquisita, no sería, casi, argentino, aún cuando sólo la Argentina, oh la Argentina, pueda explicarlo.

Desde Cortázar en adelante la literatura argentina no toma como referencia ninguna lengua universal: podría trazarse un arco que culminaría en Puig, o Lamborghini (o Piglia, o Gusman), donde lo que habría son diversas inflexiones y articulaciones de lenguas particulares (digamos: malas lenguas) o lenguas generales: el lenguaje internacional de los medios masivos, esa especie de lengua que simula ser puramente instrumental, puramente comunicacional. Desde Cortázar en adelante hay un enrarecimiento de las lenguas y un trabajo sistemáticamente orientado a una reflexión sobre lenguas individuales o sobre la pertinencia de un lengua general (piénsese especialmente en Puig). En todo caso, lo que aparece como dado es precisamente una lengua universal: la literatura de Borges.

Seguramente Borges, que no ignoraba nada, más de un vez trabajó su escritura en relación con la cultura de los medios masivos, aunque esa relación haya estado siempre teñida de horror. Ni en eso, la literatura argentina se salva de Borges.

Borges, como Warhol (me atrevería a decir: sólo como Warhol) comprendió los mecanismos de funcionamiento de los medios masivos y edificó un monumento a la cultura de masas. La estética de los medios masivos, la manera de pensar estéticamente a partir de los medios masivos no pasaría *originalmente* por Puig, o por Masotta, sino por Borges.

★

El luto de la modernidad, lo sabemos, comienza con la década del sesenta[8]. Borges presintió el advenimiento de un nuevo paradigma, o si se prefiere, de un nuevo milenio (un nuevo estatuto para la literatura y una nueva colocación para los produc-

[6] *Piglia, Ricardo. «¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz»,* Espacios, *6 (Buenos Aires: octubre-noviembre 1987). Número dedicado a Borges. Escriben: Barrenechea, Sarlo, Saer, Sazbón, Montaldo, Rubione, Monteleone, Radermacher, Chejfec, Muschietti, Dotti, además del propio Piglia. Contiene algunas de las contribuciones más importantes de los últimos años sobre Borges y es, en conjunto, un buen punto de partida para evaluar cómo se ha leído a Borges en los últimos años. Además de los artículos de Enrique Pezzoni antes citados, ver también el libro de Sylvia Molloy,* Las letras de Borges *(Buenos Aires, Sudamericana, 1979), el de Josefina Ludmer,* El género gauchesco/Un tratado sobre la patria *(Buenos Aires, Sudamericana, 1988) y los ya clásicos trabajos de Ana María Barrenechea (especialmente* La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. *Buenos Aires, Paidós, 1967). Las líneas fundamentales de este artículo están inspiradas en mayor o en menor medida en la bibliografía aquí señalada.*

[7] *Barrenechea, Ana María: «De la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales)»,* Espacios, *6 (Buenos Aires: octubre-noviembre de 1987).*

[8] *Ver «La noche postmoderna».* Filología, *XXIII:1 (Buenos Aires: enero-junio 1989) y «El regreso de Berthe Trépat»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *222 (Madrid: abril de 1991) y toda la bibliografía que cito en esos artículos.*



tores de bienes culturales) ya en la década del cuarenta: lo que se puede leer en sus textos es ese presentimiento y sus consecuencias, porque todo puede leerse «como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo» (483). ¿Pero de qué modo habría que leer «El Sur», digamos, o «Tlön», o «La lotería en Babilonia» para adivinar una realidad (¿cuál?) atroz o banal?

Se trata, por ejemplo, de la repetición. Pierre Menard, autor del *Quijote*, tenía una sola ambición: «producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes» (446). Fatalmente, Pierre Menard repite el *Quijote*. «Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo» (446), bien mirada equivale a las series de Campbell o las majestuosas películas del período mudo que debemos a Warhol. Se trata de la repetición, la multiplicación: esplendores, atrocidades y misteriosas monotonías. ¿Se objetará, tal vez, que estamos hablando de la obra de Menard pero no de la de Borges, que confundimos diferentes registros? Queda dicho: todo texto incluye explícitamente una escena de lectura, el texto se lee a sí mismo e indica de qué modo hay que leerlo[9].

Así, siguiendo esas instrucciones, podemos leer en *Discusión* (1932):

Los católicos la consideran (a la Trinidad) un cuerpo colegiado infinitamente correcto, pero también infinitamente aburrido; los *liberales*, un vano cancerbero teológico, una superstición que los muchos adelantos del siglo ya se encargarán de abolir. La trinidad, claro es, excede esas fórmulas. Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un solo organismo, parece un caso de teratología intelectual, una deformación que sólo el horror de una pesadilla pudo parir (210).

Varios años después, en *Historia de la eternidad* (1936), Borges escribe:

Los católicos la consideran (a la Trinidad) un cuerpo colegiado infinitamente correcto, pero también infinitamente aburrido; los *liberales*, un vano cancerbero teológico, una superstición que los muchos adelantos del siglo ya se encargarán de abolir. La trinidad, claro es, excede esas fórmulas. Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un solo organismo, parece un caso de teratología intelectual, una deformación que sólo el horror de una pesadilla pudo parir (359).

Las diferencias son tan notables y significativas como las que señala el comentarista de Menard cuando compara los fragmentos de los dos *Quijotes*.

También en *Historia de la eternidad*, hablando de las metáforas, Borges señala que «son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata» (387). Mucho, mucho tiempo después, en *Otras inquisiciones* (1952) Borges dirá, esta vez de los textos de Quevedo: «Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata» (666)[10].

Si uno no supiera quién está hablando, qué está leyendo, podría sospechar un cierto efecto de computadora: Borges *copia* un bloque de texto de un archivo a otro. Las palabras, «objetos verbales puros e independientes», sirven para designar cualquier cosa; los esquemas argumentativos se arman, como rompecabezas, según una lógica

[9] *Las citas de Borges incluidas más arriba son suficientemente explícitas. Para el mismo efecto en* Rayuela *ver «El regreso de Berthe Trépat».*

[10] *Como no podría ser de otra manera, los ejemplos de repeticiones se multiplican. Véanse, para no insistir demasiado, las páginas 247* (Discusión) *y 386* (Historia de la eternidad). *El título de un volumen de la Biblioteca de Babel,* Axaxaxas slo, *es un ejemplo del lenguaje austral de Tlön (435). Etcétera.*

de *patchwork* y fragmento. Pierre Menard, *yo mismo,* Borges, trabajamos la sombra de la repetición y la serialización: todo enunciado es un enunciado producido en serie y responde, por lo tanto, a la lógica de los desplazamientos infinitos: cualquier texto puede aparecer en cualquier parte, porque no hay estructura que pueda fijar posiciones definitivamente: la escritura, en Borges, es modular y ese módulo es el fragmento (y no ya la frase, como en Flaubert, a quien Borges consideraba apenas dueño de un «decoro artesano» 748).

Al revés de Flaubert, la escritura de Borges no es ni artesanal ni decorosa. Se trata de una escritura que reconoce las pautas de la producción en serie (industrial y post-industrial) y las exhibe como claves de su propia lógica. Las exhibe: para unos pocos lectores, muy pocos lectores que, tal vez, algún día, podrán deducir de ellas una realidad atroz o banal.

Atroz y banal: ¿cómo y por qué Warhol, Borges, Menard, consiguieron una fama indiscutible a partir de una obra que cualquier adolescente reconoce inmediatamente como un chiste, o un engaño, o un desafío?

La obra de Warhol, como la de Borges, también es serial y antiartesanal. Alguna vez escribí (pero eso fue antes de *Ficción Disco*): «Si Funes el memorioso hubiera hecho películas, esas películas serían como las de Warhol: así como Funes, el cine de Warhol desdeña las cortes y las elipsis»[11]. La experimentación más radical (la de Borges, la de Warhol, la de Menard) desdeña los artificios artesanales y trabaja en relación con la repetición y la serialización y con el contexto de la lengua universal o la lengua general, alternativamente.

Cuando Borges revisa su colocación en el campo intelectual argentino comienza a corregir sus textos (y porque corrige sus textos es que revisa su colocación en el campo intelectual): esas correcciones son políticas y su orientación dominante es la desreferencialización. Del mismo modo, en las películas de Warhol, cuando se habla, no se entiende nada. En Borges parece entenderse todo, sólo que cuando se lee de corrido las mismas palabras aparecen respecto de cualquier objeto y los mismos argumentos en relación con cualquier hipótesis. En Borges no hay nada que entender: el sentido es un mero efecto del montaje, de yuxtaposición de bloques de texto (no otro es el secreto, atroz y banal, que contiene la Biblioteca de Babel).

Contra las desdeñadas laboriosidades de los artesanos, el gran arte experimental del siglo XX (Borges, Warhol, Menard, también Bustos Domecq, como se verá) sólo reconoce la fuerza de lo minimal repetido infinitamente: «el estilo del deseo es la eternidad» (365).

★

Si la vanguardia histórica tiene, todavía, como contexto la producción artesanal, sus corolarios necesarios son la originalidad y el virtuosismo, la habilidad técnica y la sorpresa. Por el contrario, el arte experimental cuyo contexto es la producción serial, trabaja en relación con la repetición, la regularidad y el simulacro.

[11] *«Pálido maestro de lo instantáneo»,* Los Periodistas *(Buenos Aires: 15/10/90). Reproducido en* El pequeño comunicólogo ilustrado. *Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 1992.*



En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», un cuento que Borges fecha en 1940[12] puede leerse ya una teoría completa de la literatura cuyo contexto es la producción masmediática y sus utopías y tecnologías asociadas. ¿De qué habla ese cuento? Todos lo recordarán: inventa un país (Uqbar), después un mundo (Tlön), «todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o paródico» (434). Pero en el cuento hay «diversas contradicciones» que nos permiten adivinar la «realidad atroz o banal» de la que Borges está hablando: «El mundo será Tlön», profetiza Borges.

El cuento introduce una perturbación en la repetición de la industria editorial masiva: un ejemplar de una enciclopedia (que es copia de otra) dice lo que otras no: el artículo sobre Uqbar (no es un dato menor: ese artículo ocupa cuatro páginas). Lo que Borges parece percibir es que la enciclopedia, el conjunto de saberes que soportan un discurso, *el* discurso, presenta fisuras a partir de las cuales es posible pensar una utopía (o una contrautopía) de la industria de masas. Mientras el narrador se entrega a revisar una traducción que *no dará nunca a la imprenta* (443) el mundo deviene de Tlön.

La utopía de «Tlön» es una utopía de las repeticiones incesantes, infinitas, pero jamás idénticas[13]. El narrador declara su horror ante la posibilidad de la copia perpetua y perfecta: «los espejos tienen algo de monstruoso», y también: «los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres» (431). Podría pensarse que el narrador toma partido por la producción artesanal en contra de la producción en serie. En rigor no es así: se presenta un tipo de producción (de sentido) cuyo único contexto posible es la industria cultural o la producción masmediática.

Las referencias en esa dirección se multiplican. Se habla de volúmenes, traducciones, catálogos, derechos de autor (en Tlön «no existe el concepto de plagio») con gran precisión (cuatro páginas, por ejemplo, es el pliego más pequeño que un libro acepta) y se insiste en los aspectos materiales del libro: lomo, tapa, carátula, falsas carátulas, láminas. Curiosamente («diversas contradicciones»), los libros tienen siempre un número impar de páginas: 917, 921, 1001, lo que, se sabe, es imposible (y el punto a partir del cual una realidad atroz o banal aparece); toda página, como el signo saussureano, tiene su reverso. Borges opone a esta ley (industrial y simbólica) su paginación anómala. Es por eso que trabaja los textos como bloques de materia significante sin sentido: hay un corrimiento del significado precisamente a partir de la multiplicación y la serialización.

Como se ve, el cuento de Borges piensa una utopía de la diferencia fundada en la repetición (los hrönir). La reflexión que plantea sobre la cultura de masas es, en algún sentido, la contrautopía de los sesenta[14]. Pero en algún sentido, en muchos sentidos, en todo sentido, la utopía borgeana prefigura la utopía pop. Borges, *avant la lettre*, como el mayor de los escritores (y teóricos) del pop.

★

[12] *No es un episodio aislado:* La invención de Morel *de Bioy Casares está fechada el mismo año y lleva prólogo de Borges. Podrían plantearse hipótesis semejantes respecto de ese texto y la reproducción de imágenes.*

[13] *Si algo caracteriza a la cultura de masas es la repetición, en serie, de puras diferencias. Ver Link, Daniel: «Introducción» a* El juego de los cautos. La literatura policial de Poe al caso Giubileo. *Buenos Aires, La marca, 1992.*

[14] *Jameson, recientemente, ha planteado tres variables a partir de las cuales periodizar los sesenta: tercermundismo, estructuralismo y revolución cubana. No casualmente es Borges, en este cuento, el que introduce una correlación entre reproducción y tercer mundo* (Orbis Tertius).



Las crónicas de Bustos Domecq (1967), escritas en colaboración con Bioy Casares, hacen *pendant* con «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Antes que crónicas, se trata de ejemplares de crítica de las últimas y más importantes producciones estéticas. Examinemos algunos casos: César Paladión, «el más original y variado de nuestros *litterati*» (305) reescribe, como Menard, libros ya existentes, de acuerdo con el dispositivo de la «ampliación de unidades» (citar, no ya una frase de otro autor, sino el libro entero): «Estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo» (305).

Hay otros escritores notables cuya obra se reseña: Ramón Bonavena describe en seis volúmenes (el quinto de los cuales tiene 941 páginas) un ángulo de su mesa de trabajo. «En teoría, mi libro es infinito» (309), dice Bonavena («El estilo del deseo es la eternidad»). De Nierenstein Souza se destaca

> el afán del poeta por lograr una literatura absoluta, su observación escéptica sobre lo transitorio de las palabras, la progresiva deterioración de los versos de un texto a otro y el doble carácter de la biblioteca, que pasó de las exquisiteces del simbolismo a las recopilaciones de género narrativo. No nos asombre esta historia; Nierenstein retomó la tradición que, desde Homero hasta la cocina de los peones y el club, se complace en inventar y oír sucedidos. Contaba mal sus invenciones, porque sabía que el Tiempo las puliría, si valían la pena, como ya lo había hecho con la *Odisea* y *Las Mil y Una Noches*. Como la literatura en su origen, Nierenstein se redujo a lo oral, porque no ignoraba que los años acabarían por escribirlo todo (314).

Hilario Lambkin Formento, como Paladión, como Menard, como Borges, como Warhol, también cultiva lo minimal. Sus obras críticas (como el mapa de la China) o bien «se reducían no pocas veces a *clichés* de la tapa o sobrecubierta de los libros analizados» (315) o bien, reproducían línea por línea el objeto crítico: Formento entregó así un majestuoso y definitivo «estudio crítico» sobre la *Divina Comedia:* «la mayor labor exegética de nuestro medio» (317). En la obra de Loomis

> la fábula, el epíteto, la metáfora, los personajes, la expectación, la rima, la aliteración, los alegatos sociales, la torre de marfil, la literatura comprometida, el realismo, la originalidad, el remedo servil de los clásicos, la sintaxis misma, han sido plenamente superados (322).

Oso (1991), *Catre* (1914), *Boina* (1916), *Nata* (1922), *Luna* (1924) y *Tal vez?* (1931), las obras de Loomis, constan sólo de esas palabras: el texto de *Catre* es la palabra «catre», y así sucesivamente.

No menos notable, no menos minimal, es la obra de los artistas plásticos que Bustos Domecq exalta: así como el poetas Urbas presentó a un concurso poético, sobre el tema «la rosa», una rosa (real), Colombres presentó al Salón de Artes Plásticas de 1941 un carnero vivo.

Lo que Bustos Domecq define y exalta, se ve, es lo mismo que llena de horror a Borges pero que los dos describen bien: el *ready made*, el minimalismo, que constituyen los momentos clásicos de la experimentación de nuestro siglo (Duchamp, Warhol). Entre las series de accidentes o las Mona Lisa o las cajas de Brillo de Warhol y la obra de Bonavena o Colombres o Paladión, Borges lo sabe, no hay ninguna diferen-

cia conceptual ni técnica. Aquello que en Bustos Domecq nos produce una carcajada cómplice y en Borges una risa molesta (Foucault), nos hace caer de rodillas en los grandes artistas del siglo.

¿Qué es un artista después de Borges (Menard o Bustos Domecq) y después de Warhol? ¿Qué es el arte? Deixis pura, index puro. El sentido, desplazado indefinidamente a lo largo de una serie, desaparece. Bloques de texto, animales vivos, palabras sueltas, rosas, fotos de periódico, cajas de jabón en polvo: el arte es lo que señala, el arte es un laboratorio perceptivo que dice: he ahí lo que se ve, lo que se escucha (más o menos mediatizado). El artista sólo señala o descubre (*ready made*, minimal) y es en ese sentido literal que hay que entender los complicados sistemas enunciativos borgeanos: libros encontrados, manuscritos hallados. Escribir, lo que se llama escribir (por ejemplo Flaubert), no se escribe: o se copia o se muestra lo que se encontró, hipótesis minimalista.

La repugnancia de Borges por la novela (por la construcción de una novela) es una repugnancia que, bien mirada, afecta a la representación y por lo tanto a toda una episteme literaria. Contra la representación, Borges trabaja la idea de serialización y reproducción que articula toda su obra.

★

Es por eso que Borges puede aparecer en una discoteca. Después de todo la cultura disco, si se pretende alguna sofisticación para ella, es la hija menor de la cultura pop. Toda fiesta es un happening y toda performance un acontecimiento en el sentido que le dio Oscar Masotta. Pero, bueno, Borges no es Massota y tampoco es Warhol. Si es verdad que hay un Bustos Domecq que alaba la modernización de las artes y su progresiva minimalización, Borges contempla con escepticismo ese mismo proceso. Aún más, la considera anacrónica. En ese sentido, Borges vuelve a ser un clásico y debe ser leído como un clasicista (en el mismo sentido en que Warhol lo es).

La escepsis de Borges no es nihilista (en el sentido en que Warhol lo es). Mal que nos pese, Borges cree que la poesía es todavía una línea (de fuga, de salvación, de experimentación, o lo que se prefiera).

Hay una fuerza constitutiva del arte de Borges: esa fuerza está en la capacidad de mezclar determinados contenidos del arte clásico con los dispositivos más arriba comentados. Si Menard y Bustos Domecq resultan un poco ridículos es porque carecen de esa fuerza o, aún, de toda fuerza. No es posible leer en esos textos un rechazo de lo moderno[15] sino, más bien, de la debilidad y de la fragilidad de los paradigmas de experimentación.

Leer a Borges en una discoteca sería, entonces, un acto fuerte y una buena lectura si lee su relación con la cultura pop y los lenguajes de los medios masivos[16]. Pero leer a Borges, sea donde fuere (la escuela o la disco) debe adoptar, sobre todo, la forma del desafío: *stop making sense*.

Daniel Link

[16] *Ver, en ese sentido, Saszbón, José. «Borges declara» en el número de* Espacios *citado más arriba.*

[15] *En lo que hace Carlos Correas para invalidar a Masotta en* La operación Masotta. *Buenos Aires, Catálogos, 1991.*



Borges, lector de las letras argentinas

Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros, ni probé fortuna dos veces con autor intratable... *(Discusión)*
... las ideas no son lo importante... (Un escritor) Debe ser juzgado por el placer que depara y por las emociones que procura al lector[1]...
Borges

Escribir sobre Borges supone, siempre, llegar a dos conclusiones paradójicas. La primera es tan obvia que resulta inútil expresarla: todo lo que uno pueda decir sobre su obra o sus actitudes ya parece haber sido dicho por el mismo Borges. La otra está relacionada con los textos que integran el corpus borgiano que uno necesita leer: todo lo que se sigue titulando como *Obras Completas* son siempre obras parciales; hasta las bibliografías asequibles —que se suponen como totales— escapan a dicha calificación o no la cumplen absolutamente[2]. El olvido, la ignorancia, las decisiones del mismo Borges han colaborado para que jamás tengamos reunidos todos los textos que él escribió o manifestó oralmente durante su extensa vida. Y esto, por una razón especialísima que hace más difícil reflexionar sobre su obra o sus ideas. Borges persiguió durante su larga vida de escritor un imposible: dar siempre una imagen cerrada, completa y redonda (para él mismo, en primer lugar), perfecta, de su obra y sus ideas. Esto es, que la obra édita y las ideas expresadas concordaran exactamente con lo que él como hombre y como escritor (lo cual siempre ha sido lo mismo para don Jorge Luis) pensaba o quería ser en cada momento de su existencia. Borges ha querido —con una persistencia que llega a la manía y a la exageración— ser lo que él quería o pensaba que debía ser su obra y sus ideas, en cada momento determinado de su vida. Sus ideas, su estilo (o su concepción del estilo y la lengua), sus opiniones literarias, sus maestros y autores preferidos, sus textos mismos, han sido corregidos, negados, olvidados, destruidos, perfeccionados, puestos en la oscuridad, tratando de establecer *esta* imagen o concepción de sí mismo que en cada período o momento se ajustara lo más posible a lo que él quería ser (o creyó que debía

[1] *«Entrevista a Borges», por Ronald Christ,* Facetas, *vol. 3 (Buenos Aires, 1970), 113. Las citas y referencias se harán sobre estos libros:* Inquisiciones, *Buenos Aires: Proa, 1925;* El tamaño de mi esperanza, *Buenos Aires: Proa, 1926;* El idioma de los argentinos, *Buenos Aires: Gleizer, 1928;* Textos cautivos: Ensayos y reseñas en «El Hogar», *Buenos Aires: Tusquets, 1986;* O.C. = Obras Completas, *Buenos Aires: Emecé, 1974;* L.L. = Leopoldo Lugones. *Con Betina Edelberg, Buenos Aires: Troquel, 1955. Citamos por la edición de 1965;* M.F. = El «Martín Fierro». *Con Margarita Guerrero. Buenos Aires: Columba, 1953.*

[2] *Dos instrumentos muy útiles tiene ahora el estudioso de Borges que pueden ahorrarle muchas horas de búsqueda. Como bibliografía la mejor o más completa es la de David William Foster,* Jorge Luis Borges: An Annotated Primary and Secondary Bibliography. *Introduction by Martin S. Stabb. New York and London: Garland, 1984. Y para quien busque referencia concreta sobre temas y autores la magnífica guía de Daniel Balderton,* The Literary Universe of Jorge Luis Borges: An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in

ser) *en ese determinado momento.* Y en dejar atrás todo aquello que pudiera —de alguna manera— oscurecer o contradecir esa imagen específica y puntual. Y es este aspecto de permanente *in-fieri* (y no de *facto*, como creen muchos críticos), es este dinamismo vital y creador el que caracteriza toda su trayectoria de escritor, desde el estilo de su prosa y de su poesía, hasta sus opiniones literarias. Por eso asombra (y entristece) encontrarse con críticos al parecer avisados que se muestran sorprendidos y reaccionan negativamente al leer, por ejemplo, *El informe de Brodie.* Es que ellos esperaban la reiteración de relatos como los de *El Aleph* o *Ficciones,* y Borges ya los ha dejado atrás en esa búsqueda apasionada y febril de su «propia voz». El sabio escribidor de palabras considera ahora esos textos como etapas pretéritas de una obra en constante *fieri,* en permanente hacerse juvenil y cambiante a los setenta y hasta los ochenta años... Por eso acierta un talentoso crítico francés cuando compone todo un libro describiendo la obra borgiana como la «reescritura» de unos textos y unas ideas básicas que a través de seis décadas serán «reescritas» por un autor de genio[3], que busca su tono y su expresión propia, añadiríamos, y que no ha detenido este constante proceso de aprendizaje. Corrección (=autocorrección), rechazo y simplificación hasta el día de su muerte. El estilo de su prosa (*sus prosas,* mejor dicho, que tienen cuatro momentos claramente determinados y que algún día demostraremos con rigor documental), las palabras y formas de sus poemas (véase lo que ha hecho durante sesenta años con *Fervor de Buenos Aires:* ha corregido y cambiado palabras, versos enteros, borrados, reescritos, quitados, poemas agregados, poemas desaparecidos, cambiado el orden, suprimido prólogo y epílogo, etc.)[4], sus opiniones literarias, todô ha ido sufriendo un proceso constante de cambio, de transformación, de ajuste, que documenta con claridad admirable la presencia de un espíritu atentísimo que jamás ha descansado un minuto en dejar de revisar, rever y repensar todo su mundo de escritor y de pensador relacionado con la literatura y la hechura de la literatura. Que, la verdad sea dicha, es lo único realmente valioso que le ha ocurrido y *le ha interesado a Borges durante toda su existencia.*

Estas primeras consideraciones son las que me vinieron a la cabeza cuando comencé a releerlo para este artículo que, como indica su título, quisiera ser un examen del más peligroso y avisado costado de nuestro escritor: el de gustador y juzgador de la literatura. El oficio y la ocupación más gustosa y más auténtica del viejo gurú solitario que ha sido Borges durante toda su vida. Aspecto de Borges en el que con más claridad se descubren sus limitaciones y sus genialidades, sus caprichos, gigantescos empeños y por momentos irracionales preferencias que merecen ser examinadas, porque revelan aspectos de una personalidad por momentos infantil, por momentos adolescente, en otros instantes de verdadero bibliotecario de Alejandría o Bizancio, cargado de años y sorpresas, de trampas y peligros en los que el inocente y siempre ignorante lector puede caer, sin darse cuenta, y de pronto se encuentra en pozos de hondura ilimitada.

His Writings. *Westport, Conn.: Greenwood Press, 1986. Por fin, un libro que reúne materiales últimos y que es una suma de observaciones críticas e históricas sobre toda la obra y la vida de nuestro escritor: Martin S. Stabb,* Borges Revisited. *Boston: Twayne Publishers, 1991. El libro de Stabb, en su brevedad, resume con agudeza y lucidez numerosos trabajos anteriores y es un modelo de síntesis crítico-histórica. No se olvide además la indispensable obra de Emir Rodríguez Monegal,* Jorge Luis Borges: A Literary Biography. *New York: Dutton, 1978. Hay una versión corregida en español, traducida por Homero Alsina Thevenet, México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Pero la edición en inglés tiene índices insustituibles que, como siempre, la pereza hispánica ha suprimido de la versión en español... También el* Autobiographical Essay, *cuya primera versión apareció en* The New Yorker *(septiembre 19, 1970) y que se reprodujo en* The Aleph and other Stories, 1933-1969. Together with Commentaries and an Autobiographical Essay. *New York: Dutton, 1970. Borges ha prohibido que la* Autobiografía *sea traducida al español y amenazó con que toda versión en español será considerada apócrifa.*

[3] *Michel Lafon,* Borges ou la réécriture. *París: Du Seuil, 1990.*

[4] *Véase mi síntesis general sobre un libro que merecería un grueso volumen de análisis: «El anacrónico Borges de* Fervor de Buenos



En la larga vida literaria del Borges lector, deben destacar dos etapas claramene diferenciadas. La primera va hasta 1945-1950, cuando las crecientes dificultades visuales que éste sufría se irán acentuando y pronto releerá lo ya conocido o se informará de lo que va apareciendo a través de los numerosos «lectoras» y «lectores» (su madre en primer lugar), que deberán suplir, con su capacidad, la declinante visión del escritor. Cuando se lo nombra Director de la Biblioteca Nacional, en 1955, ya Borges no podía leer por su cuenta y hacía años que había dejado de estar al día de lo que se publicaba en su país.

Denuestos y palinodias. El Padre odiado y admirado

La primera etapa es la de su época juvenil, cuando el Borges recién llegado de su larga estadía en Ginebra (1914-1919) y España, busca y descubre con asombro, en el optimista Buenos Aires de 1921, un pasado literario que quiere sentir como suyo y que pronto recorrerá eligiendo autores preferidos y desdeñando otros que llegará a despreciar con plenitud (para plagiar una de sus expresiones preferidas).

Durante esos años, digamos 1920 hasta 1940, Borges tendrá sus escritores y temas preferidos, amados (admirados), y frente a ellos estarán los otros, que serán durante muchos años los blancos de su ironía, su desdén y su agresividad, a veces directamente venenosa (para calificarla de algún modo). El período juvenil, los años de *Proa* y de *Martín Fierro,* la brillante y vertiginosa década de 1920 a 1930, y la siguiente, en que nuestro autor casi oculto en el silencio de una biblioteca municipal del barrio de Almagro, donde cumplía tareas de modesto empleado, irá eligiendo y desdeñando modelos literarios, antecesores, maestros y temas preferidos.

Dos ovejas negras se llevan los peores adjetivos y las más duras ironías del joven Borges: Lugones y Rubén Darío. Bajo el rótulo general y denostado de *rubenismo,* el iconoclasta jovenzuelo que escribe algún manifiesto ultraísta, se dedicará con fruición, que toca a veces el mal gusto, a escribir contra la obra lugoniana, contra la defensa constante que Lugones hacía de la rima como elemento esencial de la poesía y contra el vocabulario modernista, sus seguidores e imitadores. Esta violencia irónica y satírica, esta desmesurada oposición generacional que Borges reeditó en varios volúmenes del período (reproduciendo notas y artículos de revistas y diarios), pertenece a una etapa que nuestro escritor quiso, más tarde, hacer desaparecer para siempre de su obra. Por eso decidió prohibir que esos volúmenes fueran alguna vez reeditados. Es de allí y de algunos diarios populares de donde citaremos textos que empeñosamente nuestro autor quiso borrar de su propio pasado. Cuando alguno de ellos reaparece en su obra, va acompañado de una nota aclaratoria del ahora arrepentido autor que ha cambiado absolutamente de opinión[5].

Veamos entonces los autores despreciados o las corrientes rechazadas. En primer lugar el rubenismo. En un artículo lleno de diabluras titulado «Ejecución de tres palabras» leemos:

Aires». Río de la Plata, 4-5-6, *«Los años veinte», Actas del Primer Congreso Internacional del Celcirp, París, 1987, págs. 111-121 (editado en 1988).*

[5] *Al reeditar* Evaristo Carriego *el adulto Borges corrige al iconoclasta joven de otrora. El texto dice: «... el verdadero y famoso padre de esa relajación fue Rubén Darío, hombre que a trueque de importar del francés unas comodidades métricas, amuebló a mansalva sus versos en el Petit Larousse y con tan infinita ausencia de escrúpulos que* panteísmo *y* cristianismo *eran palabras sinónimas para él y que al representarse* aburrimiento *escribía* nirvana».

Y la nota al pie: «Conservo estas impertinencias para castigarme por haberlas escrito. En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío. (Nota de 1954)», O.C., pág. 122. Lo mismo ocurre con las referencias —ahora negativas— a las opiniones ultraístas de los veinte, ver por ejemplo el prólogo a Obra poética, *Emecé, 1978, que contiene correcciones de 1969 y el prefacio a* Fervor de Buenos Aires, *en ese mismo volumen.*

San Agustín —hombre que invoco adrede para fortalecer la opinión de quienes me juzgan agusanado de antiguallas— escribió una vez que, en el discurso, habíamos de apreciar la verdad y no las palabras... que en el discurso no hemos de consentir vocablos horros de contenido sustancial. Basta hojear un poema rubenista para convencerse que existen esas palabras fantásticas, más enclenques que una neblina y gariteras como naipe raspado.
Empezaré quemando la palabra INEFABLE. Este adjetivo sucede en todos los escritos, y es un conmovedor desvarío de los que generosamente lo desparraman al no haberse jamás parado a escudriñarle la significación... «Inefable» es, por definición... aquello que no alcanzan las palabras...
Aplicarlo a cualquier sustantivo es, pues, una confesión de impotencia, y escribir, por ejemplo, «tarde inefable» equivale a decir: A mí no se me ocurre nada...
MISTERIO
que es santo y seña de los poetas rebañegos. No desconozco las sofisterías que abogan en su favor: el prestigio teológico que la ensalza, la insinuación de las fiestas de Eleusis... La poesía no es para mí la expresión de aquel azoramiento ante las cosas... sino la síntesis de una emoción cualquiera... El asombro e inquietud que esas palabras dicen es lo contrario del pleno adentramiento espiritual que la poesía supone... Tampoco hemos de arrimar la poesía entera a la mística... equivócanse de medio a medio los que creen en el alma de las cosas. Las cosas sólo existen en cuanto las advierte nuestra conciencia y no tienen residuo autónomo alguno... Mi postrer ofensa va enderezada contra el universal y cortesano y debilitador vocablo AZUL, que apicarado en gandules, frondoso de abedules y a veces impedido de baúles se arrellana por octosílabos y sonetos en los sitiales donde antaño pontificaron los rojos con su arrabal de abrojos, rastrojos y demás asperezas consabidas.

Apareado a nombres abstractos el adjetivo «azul» nada dice. La indecisión que suelen nombrar esos nombres no ha menester las adicionales neblinas con las cuales el suso mentado epíteto las borronea. Básteme copiar un ejemplo —que pudiera también serlo de metáfora turbia— para señalar cómo la palabreja de que hablo, antes despinta que define. Dice un compatriota nuestro, en verso que ha espoleado admirativos asombrosos:

Esa fiebre azulada que nutre mi quimera.

Y pues de azul hablamos, aludiré a cierta controversia de tintorería literaria que nos alborota desde hace un siglo y cuyo sujeto es el color de la noche. Desde que Juan Pablo Richter lo proclamó, la noche es azul. Antes fue sempiternamente renegrida. La tal contrariedad escandaliza a Martínez Sierra, que en no sé qué recoveco de su *Glosario Espiritual* increpa a los poetas que durante tanto tiempo amancillaron con adjetivación proterva el cielo nocturno y les acusa de no haberlo jamás contemplado. Yo no creo tal cosa. Y pues el altercado no atañe propiamente a la pintura sino a las letras, no hemos de resolverlo asomándonos al patio y clavando nuestra curiosidad en las alternativas del cielo. Hemos de meditar el asunto que alguna significancia tiene, aunque mínima *(Inquisiciones,* 153-59).

Maltrató con una violencia agresiva inexplicable un libro de Lugones que anatematizó hasta el límite del buen gusto:

LEOPOLDO LUGONES-ROMANCERO
Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro, pero eso último es lo de menos. Que el verso está bien o mal hecho ¿qué importa? Los mejores sonetos castellanos que me han desvelado el fervor, los que mis labios han llevado en la soledá (el de Enrique Banchs al espejo, el retorno fugaz de Juan Ramón Jiménez y ese dolorosísimo de Lope...) también sufren de ripios.



Los parnasianos (malos carpinteros y joyeros, metidos a poetas) hablan de «sonetos perfectos», pero yo no los he visto en ningún lugar. Además, ¿qué es eso de perfección? Un redondel es forma perfecta y al ratito de mirarlo, ya nos aburre. Puede aseverarse también que con el sistema de Lugones son fatales los ripios. Si un poeta rima en ía o en alba, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el ripio es ripio vergonzante. En cambio, si rima en ul como Lugones, tiene que azular algo en seguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar un baúl u otras indignidades. Asimismo, el que rima en arde contrae esta ridícula obligación: Yo no sé lo que les diré, pero me comprometo a pensar un rato en el brasero (arde) y otro en las cinco y media (tarde) y otro en aluna compadrada (alarde) y otro en un flojazo (cobarde). Así lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron baúl y azul o calostro y rostro, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio. A ver amigos, ¿qué les parece esta preciosura?

Ilusión que las alas tiende
En un frágil moño de tul
Y al corazón sensible prende
Su insidioso alfiler azul.

Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta cuarteta indecidora, pavota y frívola, es resumen del Romancero. El pecado de este libro está en el no ser; en el ser casi libro en blanco, molestamente espolvoreado de lirios, moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería. De los talleres de corte y confección, mejor dicho. Yo apunté alguna vez que la Rosaleda, con su cisnerío y sus pabellones, era el único verso rubenista que persistía en Buenos Aires; hoy confieso mi error. La tribu de Rubén aún está vivita y coleando como luna nueva en pileta y este Romancero es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa.

Lo he leído con buena voluntad y puedo declarar que salvo la primera y la última kásida y algunos de los lieder, nada hay en él que no sea reedición de las equivocaciones inmemoriales de la Poesía, de esas rendijas por donde se trasluce la muerte... El Romancero es muy de su autor. Don Leopoldo se ha pasado los libros entregado a ejercicios de ventriloquía y puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar (no hay una idea que sea de él; no hay un solo paisaje en el universo que por derecho de conquista sea suyo. No ha mirado ninguna cosa con ojos de eternidad). Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el Romancero y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!

(*Tamaño*, 102-106)

En numerosas ocasiones Lugones rechazó el verso sin rimas de los jóvenes e insistió en que debía haberla, como garantía de poesía. Contra esa idea arremeterá varias veces Borges, el joven. Véase, irónicamente, la página 113 de *Tamaño;* y en el mismo libro vuelve sobre el tema, acotando que la rima obliga a cargar de artificio la confesión poética, y ésta pierde así verosimilitud. El verso rimado, decía el joven poeta, trae obligados ripios: «Alguien dirá que el ripio es achaque de versificadores endebles; yo pienso que es una condición del verso rimado. Unos lo esconden bien y otros mal, pero allí está siempre. Vaya un ejemplo de ripio vergonzante, cometido por un poeta famoso:

Mirándote en lectura sugerente
Llegué al epílogo de mis quimeras;
Tus ojos de palomas mensajeras
Volvían de los astros, dulcemente.
(Tamaño, 150-51)

Para ejemplificar la falsa o fallida adjetivación, escribe sobre el autor de *El Payador:*

Vaya otro ejemplo de adjetivación embustera; esta vez, de Lugones. Es el principio de uno de sus sonetos más celebrados:

La tarde, con ligera pincelada
Que iluminó la paz de nuestro asilo,
Apuntó en su matiz crisoberilo
Una sutil decoración morada.

Estos epítetos demandan un esfuerzo de figuración, cansador. Primero, Lugones nos estimula a imaginar un atardecer en un cielo cuya coloración sea precisamente la de los crisoberilos (yo no soy joyero y me voy), y después, una vez agenciado ese difícil cielo crisoberilo, tendremos que pasarle una pincelada (y no de cualquier modo, sino una pincelada ligera y sin apoyar) para añadirle una decoración morada, una de las que son sutiles, no de las otras. Así no juego, como dicen los chiquillos. ¡Cuánto trabajo! Yo ni lo realizaré, ni creeré nunca que Lugones lo realizó *(Tamaño,* 55-56).

También se opuso sarcásticamente a la excesiva consagración del *Martín Fierro* que fue elevado por Lugones a alturas comparables a la de la épica griega, en una serie de conferencias que éste pronunció en 1916; véase lo que pocos años después escribió Borges:

La negligencia y la piedad idolátrica se unen para fingir la incausalidad de lo bello. ¿No presenciamos todos, quince años ha, el prodigioso simulacro de los que tradujeron el *Martín Fierro* —obra abundante en toda gracia retórica y claramente derivada de los demás poemas gauchescos— en cosa impar y primordial? *(Tamaño,* 73).

Consideró circunstancial y hasta casual (producto de la evolución artística y manifestación del espíritu de época) la transformación que Rubén Darío trajo al verso y la prosa hispánicos, y acotó que si no hubiera sido el nicaragüense el autor de esas transformaciones, otros las habrían llevado a cabo:

Es dolorosa y obligatoria verdad la de saber que el individuo puede alcanzar escasas aventuras en el ejercicio del arte. Cada época tiene su gesto peculiar y la sola hazaña hacedera está en enfatizar ese gesto. Nuestro desaliño y nuestra ignorancia hablan de rubenismo, siendo innegable que a no haber sido Rubén el instrumento de ese episodio (intromisión del verso eneasílabo, vaivén de la cesura, manejo de elementos suntuosos y ornamentales) otros lo habrían realizado en su ausencia... *(Tamaño,* 72)[6].

Como indicó Dámaso Alonso sobre Menéndez y Pelayo, también Borges escribió más tarde sus «palinodias» con respecto a Rubén Darío y a Lugones. En algunos casos cambió totalmente sus juicios: en otros, mantuvo algunas de las reservas juveniles (así en su restrictiva valoración de la poesía del nicaragüense, a cuya música atribuyó casi su valor total, pero se mostró remiso a aceptar gran parte de su obra; o en su visión específica de la obra de José Hernández frente al *Facundo).* De cualquier

[6] *Hemos transcrito textos que consideramos ejemplos claros de la negación del rubenismo. Pero los hay más agresivos, como los humorísticos ataques contra Lugones y el rubenismo en los «epitafios» en verso de* Martín Fierro, *alguna nota de* Proa, *de* Nosotros, *de* Inicial, *etc. R. Monegal, 177-181.*



manera, sus afirmaciones sobre estos temas esenciales se modificaron sustancialmente. Este es asunto que merecería un examen detenido de los testimonios existentes, trabajo cuya extensión superaría el espacio disponible de esta revisión general. El acontecimiento que conmovió profundamente a Borges fue el suicidio de Lugones, ocurrido en febrero de 1938. La nota que aquél se apresuró a publicar en *Nosotros* muestra una consideración y una valoración del gran poeta y escritor que difiere bastante de los textos anteriores:

> Decir que ha muerto el primer escritor de nuestra república, decir que ha muerto el primer escritor de nuestro idioma, es decir la verdad y es decir muy poco.

Mucho más importante, en ese corto artículo recorrido de una contenida emotividad, eran dos juicios fundamentales: el que detacaba la importancia de la influencia lugoniana en toda la poesía vanguardista del continente, y la comprensión apenadamente admirativa que hacia el hombre Lugones mostraba el joven y agresivo crítico de otrora:

> ...aquel *Lunario Sentimental* que es el inconfesado arquetipo de toda la poesía profesionalmente «nueva» del continente, desde *El cencerro de cristal* de Güiraldes hasta *El retorno maléfico* o *La suave patria*, de López Velarde, acaso superiores al modelo... En el tercero de los cuatro *Estudios helénicos* están estas palabras: «Dueño de su vida el hombre, lo es también de su muerte». (El contexto merece recordación. Ulises rehúsa la inmortalidad que Calipso le ofrece; Lugones arguye que rehusar la inmortalidad equivale a un suicidio, a plazo remoto.) *(L.L.,* 83-84).

Cuando Borges escribió con Betina Edelberg el libro sobre Lugones, volvió a reiterar su juicio anterior, ahora ampliado: «Leopoldo Lugones fue y sigue siendo el máximo escritor argentino» *(ibíd.,* 95) y en el frontispicio del libro resplandecía uno de los aspectos más valiosos de la figura lugoniana para el hombre Borges: «...la historia de un hombre *solitario, orgulloso y valiente,* cuyos libros despertaron la admiración, pero no el afecto y que murió, tal vez, sin haber escrito la palabra que lo expresara».

Borges destacaba aquí la *soledad* y la *valentía* como aspectos estimables de la personalidad del escritor desaparecido. La figura de Lugones ocupó, durante medio siglo, el centro de la vida literaria argentina e hispanoamericana y Borges siguió percibiendo su presencia rectora muchos años después de su desaparición física. Esa solitaria y trágica decisión lugoniana que implicaba quitarse la vida voluntariamente, pareció encarecer a los ojos del polémico y crítico joven de otra generación, al hombre Lugones, visto ahora como representante excelso de algunas virtudes humanas que Borges no tuvo y quiso tener: el coraje, la soledad sin quejas, el morir solo y olvidado. Y esos son los valores que atraen al ahora admirativo discípulo y lector. Hasta el libro, que había sufrido distintos ataques en juicios durísimos, parece cambiar al ser releído en el estudio de 1955. Sobre *Romancero* leemos:

> Lugones... ahondó en su propia intimidad, gracias a los poemas de Heine. No sólo el título del *Romancero* (1924) atestigua esta influencia... El presentimiento y la curiosidad del amor, patéticos en un hombre maduro, asoman en muchas páginas y les

otorgan un interés humano que, acaso, estéticamente no alcanzan. En otras, la adivinación de la muerte se une al amor y es entonces cuando el lirismo de Lugones logra su plenitud *(sigue una extensa cita del poema «La Palmera») (L.L.,* 45-46).

Esto en cuanto a los juicios sobre un libro determinado, pero si uno recorre las obras completas comprobará que el escritor más mencionado en ellas (tanto en verso como en prosa), es Lugones. Y esa y otras razones que sería largo citar, nos llevan a pensar que Lugones fue el padre literario, rechazado y deseado, superado y admirado, imitado y odiado por Borges y muchos de los escritores de su generación. En todos sus libros posteriores a 1938 aparecen constantes referencias al autor de *El Payador,* sus juicios, sus poemas, su obra, tanto en prosa como en verso[7]. Tal vez la culminación más asombrosa de estas ceremonias secretas en las que el viejo gurú Borges buscó y deseó la aprobación magistral del duro *pater* Lugones (al que el joven Georgie temía, como él mismo lo ha confesado), sea el prólogo de *El Hacedor* (1960), en el que el sabio escritor ¡de más de sesenta años! —simbólicamente, como en un sueño cumplimos los deseos secretos irrealizables en el mundo de la vigilia— vuelve a visitar al genitor y maestro orgulloso y arisco y consigue por vez primera la aprobación admirativa de su obra, que jamás antes había despertado eco alguno en el áspero poeta. Copiamos el comienzo y el final, para no alargar estas líneas:

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca... Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño... Mi vanidad y mi nostalgia han armado esta escena imposible... pero mañana... será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado *(O.C.,* 779).

Además de estos casos en los que podemos hablar de verdaderas palinodias borgianas, hay otros en los que nuestro autor se mantuvo en sus opiniones primeras y jamás las cambió. Es lo que sucedió con su juicio sobre *Radiografía de la pampa* (1933), el famoso ensayo de Martínez Estrada, que Borges consideró siempre negativamente. El 16 de septiembre de 1933, en el suplemento del diario *Crítica* de Buenos Aires escribió una de sus reseñas más venenosas:

Algunos alemanes intensos... han inventado un género literario: la interpretación patética de la historia y aun de la geografía. Osvaldo Spengler es el más distinguido ejecutante de esa manera de historiar... Lo circunstancial no interesa a los nuevos intérpretes de la historia, ni tampoco los destinos individuales, en mutuo juego de actos y pasiones. Su tema no es la sucesión, es la eternidad de cada hombre y de cada tipo de hombre: el peculiar estilo de intuir la muerte, el tiempo, el yo, los demás, la zona en que se mueve y el mundo.

Mucho de la manera patética de Spengler, de Keyserling y aun de Frank, hay en la obra de Martínez Estrada, pero siempre asistido y agraciado de honesta observación. Como todo poeta inteligente, Ezequiel Martínez Estrada es un buen prosista... Es es-

[7] *En la útil guía de Balderston, cuento rápidamente un total de 30 referencias en las* Obras Completas *de 1974; 22 en el volumen de* Prólogos, *que contiene dos dedicados a obras lugonianas; 10 en* El tamaño, *etc. Lugones aparece en poesías:*

Es Lugones, mirando por la ventanilla del tren las formas que se pierden y pensando que ya no lo abruma el deber de traducirlas para siempre en palabras, porque este viaje será el último. (O.C., *1010).*

Con una suerte de estudiosa pena
Agotaba modestas variaciones,
Bajo el vivo temor de que Lugones
Ya hubiera usado el ámbar o la arena.
(O.C., *819).*

En cuentos:

Ni una palabra de volver. Yo sentía (la frase es de Lugones) el miedo de lo demasiado tarde... (O.C., *1039).*

En prefacios a libros propios y ajenos y, siempre, en los variados y numerosos libros de entrevistas y conversaciones durante las cuales encontramos referencias al poeta cordobés. Aún hablando en inglés, Borges recuerda —ahora pensando lo contrario de lo que había sostenido sobre la rima cuando era joven— que el verso libre es una equivocación, y que los jóvenes deben practicar la rima, véase Norman Thomas di Giovanni, et al, Borges on Writting, *New York: Dutton, 1973, 69-70. Y allí leemos:* «Lunario sentimental, *is still revolutionary»,* cit.



critor de espléndidas amarguras. Diré más: de la amargura más ardiente y difícil, la que se lleva bien con la pasión y hasta con el cariño. Sus invectivas, a pura enumeración de hechos reales, sin ademanes descompuestos ni interjecciones, son de una eficacia mortal. Recuerdo para siempre una página: la que declara la terrible inutilidad de todo escritor argentino y la fantasmidad de su gloria y la perfecta aniquilación que es su muerte.
Un admirable estudio. J.L.B.

La última frase era indudablemente irónica: el reseñador pensaba exactamente lo contrario de lo que allí se decía. ¿Qué molestaba a Borges en la obra mencionada? La exageración patética, la desmesurada carga negativa y derrotista de la interpretación histórica irracional que el autor proponía, la falta de análisis detenido de los datos concretos, el enorme embate negativo que el libro descargaba sobre todo lo divino y humano que había sido y era el país en esos años. Martínez Estrada condenaba el pasado, el presente y ponía sobre el futuro una como lápida inmodificable que el empirismo optimista de Borges no podía aceptar sin discusión.

Décadas más tarde, por una de esas situaciones un poco absurdas de la vida literaria, le tocó a Borges participar de un homenaje que se hizo a la *Radiografía*, con motivo de cumplirse 25 años de su publicación. Con una de esas fintas tan suyas, Borges eludió referirse al texto que se conmemoraba y prefirió en cambio elogiar al poeta Martínez Estrada (como ya había hecho en la *Antología poética argentina* que había publicado con Silvina Ocampo y Bioy Casares, en 1941, donde decía que don Ezequiel era el más grande poeta argentino...). La crónica de *La Nación* acotaba:

... El autor de *Ficciones* comenzó diciendo que la primacía de Martínez Estrada como descifrador de nuestra realidad es indiscutible, pero que no faltaron maliciosos que soslayaron los valores de su obra poética. A ella, precisamente, se refirió en particular a través de una prolija exposición... Borges... asoció la obra poética de Lugones con la de Martínez Estrada... (4 de diciembre de 1958).

Las relaciones de ambos escritores, como sabemos, se habían deteriorado ruidosamente y Borges publicó una vitriólica nota titulada: «Una efusión de Martínez Estrada» *(Sur*, 242, 1956).

Por esa década del 50, en que el existencialismo de Camus y Sartre hizo muchos discípulos en Buenos Aires, Borges se sintió obligado a rechazar públicamente y de plano los ensayos de Héctor Alvarez Murena, seguidor confeso de Martínez Estrada, quien en varios textos ensayísticos había expresado ideas que proclamaban la carencia de historia en América, la falta de relación cultural con Europa, la soledad sin pasado ni futuro del hombre americano (desde Poe hasta Martín Fierro), el todopoder de la geografía sobre los hombres, la carencia metafísica de raíces y de cultura en el continente (todas formas más o menos exageradas o modificadas de las ideas martinezestradianas). Así respondió Borges sin citar al autor:

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continui-

dad entre nosotros y Europa. Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos, y no podemos jugar a ser europeos.
Esta opinión me parece infundada. Comprendo que muchos la acepten, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético. Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas y, de algún modo, interesantes. Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años en Europa, ha resonado profundamente aquí *(O.C.*, 272).

En la larga carrera del Borges gustador de literatura ha habido admiraciones constantes, jamás cambiadas. Tres escritores parecen llevarse el cariño de toda su existencia de lector: uno, español, Quevedo; otro, argentino, Banchs, y otro, franco-argentino, Groussac, nombres que ya aparecen aceptados y leídos en la década de 1920 a 1930 y que seguirán intocados en su adhesión e interés. En el período ultraísta dos cuestiones preocuparon al entonces joven poeta y ensayista, recién llegado de sus estudios europeos y de su estadía española: a) la intención repetidamente expresada de participar e integrarse en una cultura nacional (lo que él denominó «lo criollo» y que la historia ha llamado *criollismo)*, que suponía un interés y valoración positiva de textos, autores y motivos muy peculiarmente argentinos o rioplatenses; y b) la búsqueda de modelos o, por lo menos, la necesidad de encontrar un rumbo, un camino —elegido voluntariamente por Borges— para su realización como escritor. Pertenencia a una tradición cultural que lo uniera a lo peculiar y raigal de su país; búsqueda de un camino personal, que le permitiera ser él mismo y encontrar su «voz propia». Y aquí tocamos un tema polémico y complejo, que tiene que ver con todo el desarrollo de la cultura en la Argentina: ¿por qué razón estos hombres educados en la niñez en lenguas extranjeras (como Borges o Güiraldes, que aprendieron primero el inglés o el alemán, antes que el español y cuyas lecturas infantiles fueron, respectivamente, en inglés para el joven que viaja a Ginebra a hacer su bachillerato, en alemán para el autor de *Don Segundo Sombra)*, llegan a un momento de su desarrollo intelectual y se sienten atraídos por lo criollo, lo telúrico, lo orillero, lo primitivo y gauchesco? ¿Búsqueda de raíces, deseos de pertenencia a una tradición, rechazo consciente de la cultura europea familiar, atracción por lo raigal americano, seducción por la barbarie? (Para reiterar una fórmula cara a cierta ensayística telúrica argentina).

Porque debe aceptarse como un hecho incontrovertible (aunque echa una sombra bastante incómoda sobre el admirado «cosmopolitismo» que muchos europeos y norteamericanos destacan en su obra y quieren ver como el rostro único de Borges), la coexistencia constante a través de toda su vida del criollismo y la preocupación metafísica, del gusto o la atracción por las orillas y el tango junto a sus lecturas y admiraciones por Whitman, por Stevenson, por las sagas escandinavas; ciertas paradojas del pensamiento de los presocráticos que se mezcla sin solución de continuidad



con sus observaciones al truco, a las milongas, al coraje del duelo criollo, a la gauchesca. Todos los que han escrito sobre Borges destacan que el criollismo es una de sus preocupaciones esenciales de la década 1920-1930. ¿Pero qué decir de la heterogeneidad de *El Hacedor* (1960), donde junto a su argumento ornitológico para demostrar la existencia de Dios y comentarios a pasajes de Dante leemos una visión metafísica del poder de Dios a través de la obra de Hernández componiendo el *Martín Fierro*, o el asesinato de César, que se pone a la par de la muerte de un oscuro gaucho del sur de la provincia de Buenos Aires? En 1964 *(El otro, el mismo)* coexisten, al parecer sin problemas para su autor, en el mismo libro, dos poemas en inglés y el recuerdo poético a un poeta menor de la *Antología Griega*, con el monólogo de quien va muriendo al ser degollado por los montoneros de Aldao (1829); Urbina, El Golem, Dante, un sajón del 449 de nuestra era se codean con el tango, los cuchilleros de Palermo, Sarmiento, Buenos Aires, compadritos... Para que no haya dudas Borges se da el gusto de publicar un año más tarde, en 1965, *Para las seis cuerdas*, once milongas en tradicionales y populares octosílabos, en alguna de las cuales Borges vuelve a usar el motivo del *Ubi sunt?* (como la Biblia, Villon y Quevedo), para preguntarse retóricamente «¿Dónde están los que salieron / A libertar las naciones / O afrontaron en el Sur / Las lanzas de los malones/?» O, «¿Dónde está la valerosa / Chusma que pisó esta tierra?» (y directamente imitando a Manrique, en un guiño al lector entendido) «¿Qué fue de tanto animoso? / ¿Qué fue de tanto bizarro? / A todos los gastó el tiempo, /» *(O.C.*, 957).

La doble vertiente borgiana, que Rodríguez Monegal explica por razones de influjo familiar y de rechazo de ese influjo, se da en las lecturas, el ensayo, la poesía y la narrativa. ¿Por qué destacamos esto? Porque solamente una poderosa necesidad de tratar e interesarse en ciertos temas y autores puede explicar la atención que un lector tan caprichoso, exigente y peculiar como Borges pudo prestar a autores difícilmente integrables a un horizonte cultural de lector hedónico e idiosincrático (para usar un anglicismo inevitable) como el que estamos tratando. Debe pensarse, sin duda, en una justificación muy hundida en el alma y la oscuridad de lo trófico, de lo inmediato, del inconsciente, de lo maternal y del entorno en el que se ha nacido, criado y vivido. Solamente esta necesidad poderosa de integrarse a una realidad nacional, al mundo breve y limitado de la ciudad en torno, puede explicar la atención por Almafuerte (que parece haber sido una pasión de todos los coetáneos de Borges), así como su deseo de escribir una biografía de Carriego, de comentar la historia y las letras de los tangos, de escribir esas páginas creadoramente logradas sobre los carteles de los carros de Buenos Aires. Solamente la pasión juvenil de integrarse en un grupo y a las preocupaciones, lecturas, figuras, valores de dicho grupo puede explicar la atención por Almafuerte. Leemos:

casi todos los muchachos contemporáneos somos arrepentidos o apóstatas de Almafuerte... Almafuerte fue un compadrón... Un compadre que hubiera cursado el Juicio Final... compadre con pinta orillera... con alma de eternidad... durezas de ponientes y amaneceres, pampas furtivas del oeste y del sur, calles que se desplazan hacia el arroyo, están en la voz de Almafuerte. En la desesperada voz de Almafuerte *(El Idioma,* 35 y 41-43).

Ya en 1926 Borges declaraba que entre sus primeras lecturas de los diez años debían contarse «los novelones policiales de Eduardo Gutiérrez» *(El Idioma,* 101). Sabemos además que en la adolescencia, a escondidas, había comprado y leído *Martín Fierro,* en contra de las estrictas órdenes maternas, que consideraban reprobable su lectura y habían prohibido que el libro fuera leído por Georgie, ya que era la obra de un autor rosista[8]...

Antes de los treinta años Borges se muestra preocupado por sus modelos literarios y, en especial, interesado en encontrar su voz propia:

Plena eficiencia y plena indivisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo... Indesmentiblemente, la alcanzó Wilde. Perteneció a esa especie ya casi mítica de los prosistas criollos, hombres de finura y de fuerza, que manifestaron hondo criollismo sin dragonear jamás de paisanos ni de compadres, sin amalevarse ni agaucharse, sin añadirse ni una pampa ni un comité... *(El Idioma,* 159-60).

Y más adelante, en el mismo libro, tratando sobre cuál debe ser la lengua de los escritores de su país, señala autores leídos y aceptados:

...el no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad. Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue ni fue una arrogancia orillera ni un malhumor... Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso... el deber de cada uno es dar con su voz *(El Idioma,* 180-81).

En fecha tan temprana como 1925, ya nuestro autor ha leído y juzgado a todos los autores gauchescos, desde Hidalgo hasta el Viejo Pancho, pasando por Ascasubi, del Campo, Hernández. En *Inquisiciones, El Tamaño, El Idioma. Discusión,* aparecen distintos textos en los que están presentes juicios que en los años posteriores se ampliarán y desarrollarán, pero que no cambiarán demasiado. La exposición más detenida de sus ideas sobre el género está en «La poesía gauchesca», artículo agregado a la segunda edición de *Discusión* (1957). Allí se lee qué atraía a Borges de esa tradición: la exaltación alegre del valor, la aceptación sin excesivo sentimentalismo de la muerte y la violencia, cierto callado fatalismo, la amistad como algo más importante que el amor y la mujer se veía —y se sentía— como peligrosa y no absolutamente necesaria, la conciencia de que a los hombres les ocurre matar y, muchas veces, morir. Por eso sus preferencias se inclinaban más por Ascasubi y del Campo que por Hernández[9].

[8] *En* El Hogar *del 9 de abril de 1937 apareció «Eduardo Gutiérrez, escritor realista», artículo que era una defensa y exaltación de un autor despreciado por la* intelligentsia *argentina de la época y que ya había dejado de leerse; pero era también un intento de revaloración, de mostrar sus valores concretos. Como siempre, destacaba su experiencia de lector, su vivencia exacta del texto, cómo éste lo había conmovido o exaltado. Y lo fundamental era lo épico, el movimiento, la acción, lo dramático, la ferocidad y la muerte como elementos básicos del arte del novelista ejerciéndose sobre el lector: sus peleas, la calidad verosímil de sus situaciones, su pintura de la maldad y del valor a través de las acciones de sus tipos y personajes (especialmente Hormiga Negra, delincuente engolosinado en matar y distribuir la violencia). Otra vez, Borges citaba a Lugones* (T.C., *116-19).*
En su Authobiographical Essay, *leemos: «My mother forbade the reading of* Martín Fierro, *since that was a book fit only for hoodlums and schoolboys and, besides, was not about real gauchos at all. This too I read on the sly», 210.*

[9] *Sobre la lectura y reelaboración de temas gauchescos véase E. Rodríguez Monegal, «El* Martín Fierro *en Borges y Martínez Estrada» y H.M. Rasi, «Borges frente a la poesía gauchesca: Crítica y creación», ambos en* Revista Iberoamericana, *87-88 (abril-septiembre 1974), que hemos utilizado en este trabajo. También, J. Cor-*



En cuanto a la historia y el desarrollo de la poesía gauchesca, Borges rechazó la explicación de que esa poesía había nacido de la vida campesina. Hubo vaqueros y hombres de a caballo en muchas otras regiones, y la poesía gauchesca brilla allí por su ausencia. Nuestro escritor señalaba que el género es un producto literario, escrito casi siempre por hombres de cultura urbana; por tanto, relacionar la poesía gauchesca con la llamada poesía de los gauchos (o poesía payadoresca) es un grave error: «... de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales (la ciudad y el campo), del asombro que uno produjo en el otro, nació la literatura gauchesca» *(O.C.*, 179-180). Hidalgo fue el precusor, aquel que «descubre la entonación del gaucho»; su presencia está siempre en los que lo imitaron y superaron.

Ascasubi es quien se lleva el cariño de Borges. En primer lugar le atraen su gusto por la descripción de la alegría, el baile, el juego sexual y sensual de la pareja en la media caña; su capacidad descriptiva de ciertos aspectos concretos de la vida gauchesca, que no le interesaban a Hernández, como la visión dinámica de los malones indígenas. Escribe:

...la singularidad de Ascasubi (está) en la fruición de contemplar... Ascasubi, en la bélica Montevideo, cantó un odio feliz... tan desaforado y cómodo en las injurias que parece una diversión o una fiesta, un gusto de vistear... esta peleadora felicidad *(O.C.*, 182-185). Coraje florido, gusto de los colores límpidos y de los objetos precisos, pueden definir a Ascasubi... dejó en versos resplandecientes sus días... despreocupada, dura inocencia de los hombres de acción. (Del Campo) es el hombre que nos entrega el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad... Lo esencial (del *Fausto)* es el diálogo, es la clara amistad que trasluce el diálogo.

Borges convierte, además, a Lussich en el antecesor y precusor de Hernández:

... los hombres de Lussich no se ciñen a la noticia histórica y abundan en pasajes autobiográficos. Esas frecuentes digresiones de orden personal y patético, ignoradas por Hidalgo... son las que prefiguran el *Martín Fierro.*

Las ideas sobre la obra de Hernández fueron ampliadas por Borges en su libro de 1953, que escribió en colaboración con Betina Edelberg. Al analizar *Martín Fierro,* escribe que la obra ha dado origen a «un dispendio de inutilidades». Demasiadas admiraciones acríticas; elogios ilimitados, la digresión histórica o filológica. Todas han hecho mucho mal a la lectura de la obra. Rechaza la idea lugoniana (sin nombrarlo) de que el *Martín Fierro* es un poema épico. Para rebatir esta opinión Borges cita a Oyuela: «El asunto del *Martín Fierro* ...no es propiamente nacional, ni menos de raza... Trátase en él de las dolorosas vicisitudes de la vida de un gaucho, en el último tercio del siglo anterior... contadas o cantadas por el mismo protagonista». Por fin, se pregunta, ¿cuál es el tema esencial? La nostalgia del narrador, su destitución actual. Los críticos se han dejado interesar por aspectos laterales, lo campesino, los proverbios moralizantes, el habla rural: «La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los

batta, «El gaucho y el compadrito en Borges», en Russell O. Salmon, editor, Gaucho Literature, *Bloomington: Indiana Univ. Press, 1990. La bibliografía sobre este tema es muy rica y no tiene sentido exponerla aquí.*

hombres les ocurre matar». Lo capital del poema es que está en primera persona, porque el tema central es «la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar. El proyecto comporta así una doble invención: la de los episodios y la de los sentimientos del héroe, retrospectivos estos últimos o inmediatos». Y declara: «la índole novelística» de la obra, que no desdice con el siglo en que fue compuesta, que es el de la gran novela de todos los tiempos.

No tiene sentido hacer una síntesis de las ideas que Borges expuso en su libro sobre *Martín Fierro*. Esa tarea fue hecha detenidamente por Rodríguez Monegal[10]. Mejor parece destacar algunos de sus aspectos renovadores, polémicos, esenciales. También veremos cómo nuestro escritor ha utilizado creadoramente ciertos pasajes del poema para escribir algunos relatos muy suyos.

Al destacar los aspectos novelísticos de la obra, Borges no deja de tener perfecta conciencia de que es un texto en verso, lo que muestra su ambigüedad genérica. A ésta se suma la ambigüedad ética del protagonista, la cual lo aleja de toda relación con la épica ya que ésta «requiere perfección de los caracteres; la novela vive de la imperfección y complejidad». Rechaza las quejas y las bravatas del cantor, «del todo ajenas a la mesura tradicional de los payadores»; el escamoteo de lo heroico, ya que el poema no quería ser épico. Insiste en la presencia de un elemento «sobrenatural» en el poema, que está dado «por la relación del autor con la obra». La lucidez de lector convertido en crítico se hace presente en su aguda observación de que si la obra es una «payada» de Fierro que cuenta su historia, ésta contiene, a su vez, la *mise en abîme* de otra payada, la del Moreno con Martín Fierro, efecto que Borges vincula con situaciones similares en el *Quijote* y en *Hamlet*. Y de aquí extrae una conclusión importantísima: la de que la «poesía de los gauchos» habría rechazado narrar una historia de la manera como lo hizo la «poesía gauchesca». La primera, según se ejemplifica claramente en el *Martín Fierro* en la payada entre el protagonista y el negro, desprecia el lenguaje campesino y trata de usar una lengua culta; y en cuanto a los temas, rechaza las imágenes de origen rural y los asuntos pastoriles, para tocar «grandes temas abstractos: el tiempo, la eternidad, el canto de la noche, el canto del mar, el peso, la medida».

Por fin, adelantándose a la crítica actual, que tanto ha destacado la función del lector en la «creación» de la obra, Borges señala que hay una identificación entre el lector y el protagonista y eso nos lleva a no condenar éticamente a Fierro: «Si no condenamos a Martín Fierro, es porque sabemos que los actos suelen calumniar a los hombres. Alguien puede robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino... El pobre Martín Fierro... está en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir... Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que las vivió».

Imposible acotar aquí las muchas cosas que Borges corrige, aclara y enriquece de la crítica sobre el tema. Pero más demostrativos de su forma de leer y recrear son algunos relatos suyos, en los que nuestro autor *utilizó* (si este verbo es posible) situaciones o personajes del poema hernandiano. Borges va a «prolongar» imaginativamente algunos episodios o vidas del *Martín Fierro.* En «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1974)» (en *El Aleph),* la figura humilde y lateral del personaje hernandiano asume una dimensión distinta. En una iluminación súbita, Cruz —que en el poema aparecía como un hermano y doble menor de Fierro— descubre cuál es su verdadero rostro: el de lobo solitario contra la ley, el de camarada de aquél contra quien el Poder lo ha mandado a combatir. En su concepción metafísica de las vidas humanas, Borges adjudica a Cruz esa especial iluminación que hace que en un instante esencial de cada existencia, cada hombre recibe la revelación de quién es, y de qué será de allí en adelante.

El otro relato es «El fin», anunciado ya en un pasaje del libro *El «Martín Fierro».* Sólo al final nos damos cuenta de que el relato (en *Ficciones),* está inspirado en la obra gauchesca. Recabarren, puestero inmovilizado por una hemiplejia, presencia cómo un negro cantor que frecuenta su pulpería, desafía a un criollo que casualmente pasa por allí. En un típico ajuste de cuentas, el negro, hermano de aquel asesinado por Fierro en un baile, mata a éste en un terrible duelo a cuchillo. Este final de Fierro transforma absolutamente el argumento y aún la obra compuesta por Hernández. Por una parte, Borges desfigura todo el sentido de la segunda parte del *Martín Fierro* y, de alguna manera, rechaza claramente el sentido pacifista y afirmativo que su autor quiso dar a la obra entera. El asesinato de Fierro por un hermano del negro muerto por aquél, repite interminablemente el motivo de la venganza y de la violencia, y así el final de la obra que representaba el acatamiento de la ley y del orden establecido queda roto. Borges se convierte así en continuador y exaltador del mundo violento y terrible de la *Ida,* en contra de la voluntad de Hernández y, lo que es más singular, en contra de la voluntad del partido y grupo histórico al que él siempre ha dicho pertenecer: los unitarios enemigos de los gauchos cuchilleros. Borges, el exquisito lector de Stevenson, aparece así al lado de los defensores del gaucho, en contra de Sarmiento y de la civilización...

En el contexto de la obra del mismo Borges, «El fin» se inserta en la serie de acciones repetidas e idénticas que caracterizan su visión de la historia; aquí, la muerte de Fierro a manos del Moreno reitera, en un espejo eterno, el duelo feroz en el que Fierro asesinó al hermano de dicho Moreno. Y, al matarlo, el asesino se iguala, en destino y personaje, al Fierro de aquel instante del pasado:

> Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho, era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre *(O.C.,* 521).

Este hombre se convierte en una idea platónica al ser atravesado por las reiteraciones de la Historia. Su acción se yergue como poderosa caracterización que hace de

él un ser sin lugar ni sentido en la Tierra. La figura trágica descripta por Hernández se deshace de su singularidad inevitable para convertirse en depositaria de la Culpa y la Desgracia.

En «El Sur» aparece un viejo gaucho que, en una pulpería, le arroja a Juan Dahlmann una daga para enfrentar a quien lo ha desafiado a un duelo a cuchillo. Rodríguez Monegal ve en este viejo una figura despreciable del poema: el Viejo Vizcacha, interpretación visiblemente patética y un poco exagerada. ¿Por qué no pensar que el Viejo representa el espíritu de Fierro? Ese cuchillo justificará la muerte de Dahlmann, que no sabe manejar un arma blanca. Pero le permitirá así, al morir a cielo abierto y en un duelo, recuperar su herencia criolla, morir como lo hicieron sus antecesores de esta tierra a la que él (como el Borges que escribió el cuento), siempre quiso voluntariamente pertenecer y, a la vez, torcer el rumbo de una existencia rodeada de libros y urbanidad que constantemente tuvo nostalgia de la violencia, el valor vertiginoso, el peligro y la inconsciencia de aquellos gauchos que ahora lo están matando (como monologó aquel doctor de cánones llamado Laprida, al ser degollado en 1829 por los montoneros de Aldao).

10 Ver nota 8.

Si ahora atendemos a algunos autores y obras concretas (*La invención de Morel*, de Bioy Casares, *La amortajada*, de María Luisa Bombal), para las cuales Borges escribió prólogos elogiosos, deberemos llegar a una conclusión paradójica: Borges fue, leyendo los libros de su patria o los de otras literaturas, un lector caprichoso, arbitrario y casi siempre imprevisible. Sus preferencias estuvieron muchas veces determinadas por la amistad, el azar, el gusto personal; jamás quiso «estar al día» (por eso es inútil esperar que supiera qué se publicaba en su país: nunca leyó un diario en su vida ni le interesó la vida literaria). Lo que no puede negarse es que tuvo un gusto muy certero para elegir maestros de estilo (Alfonso Reyes, en primer lugar), y que pocas veces se equivocó en sus juicios concretos sobre un libro dado. Leer fue su pasión máxima y en su existencia dicha práctica estuvo por encima de la de escribir:

> A veces pienso que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores... Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual... *(O.C.,* 289).
> Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra *(O.C.,* 854).
> Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad *(O.C.,* 953).
> ...yo soy menos un autor que un lector... *(Páginas de J.L. Borges seleccionadas por el autor.* Buenos Aires: Celtia, 1982, 245).

Rodolfo A. Borello

Algunos aspectos de la presencia de Borges en Italia

El conocimiento y la difusión de Borges en Italia lo han convertido, en los últimos años, en un nombre familiar también para el lector común. La traducción de su obra completa, su protagonismo en entrevistas y visitas, la crítica periodística y la universitaria, han contribuido a un mejor conocimiento y a superar, si no todos, algunos equívocos en torno a su nombre y a su obra. La sola mención de la bibliografía sobre esta última excedería las páginas del presente trabajo. Por ello, más que trazar un cuadro cronológico y progresivo del conocimiento y difusión de su obra, nos limitaremos en el presente trabajo a poner en evidencia algunos aspectos que han interesado a la crítica italiana y que dan una idea, obviamente parcial, del interés despertado por Borges. Algunos elementos anecdóticos aquí quieren ser, fundamentalmente, informativos.

En 1927, el nombre de Borges aparece marginalmente citado en un número de la *Fiera Letteraria.* Paolo Vita Finzi, diplomático y escritor, amigo personal de Borges, traduce algunas poesías en los años treinta, «pero aquellas traducciones quedaron aisladas»[1]. La primera importante irrupción de Borges se da en 1955, cuando en la colección dirigida por Elio Vittorini aparece *Ficciones* con el título de *La biblioteca di Babele*[2]. A propósito del mismo, Leonardo Sciascia, que figura entre los primeros frecuentadores de la obra de Borges, traza su perfil en una recensión publicada en *la Gazzetta* de Parma: «Pensate ai racconti del mistero di Edgar Poe, a certi racconti fantastici di Max Beerbohm, a quelli surreali di Savinio; e al loico arabesco di Ortega, e ancora a Savinio per quel gusto della citazione, vera o apocrifa —pensate a una fusione di questi elementi nella personalità di un uomo del nostro tempo ossessionate dalla storia; e avrete con buona approssimazione l'immagine dello scrittore argentino Jorge Luis Borges»[3]. En 1959, aparece la primera edición de *El Aleph*[4], que consolida el nombre de Borges y a partir de la cual se sucederán las ediciones y reediciones de sus obras hasta la publicación de su obra completa[5].

[1] *Ver Cesco Vian,* Invito alla lettura di Borges, *Milano, Mursia, 1980, pág. 209.*

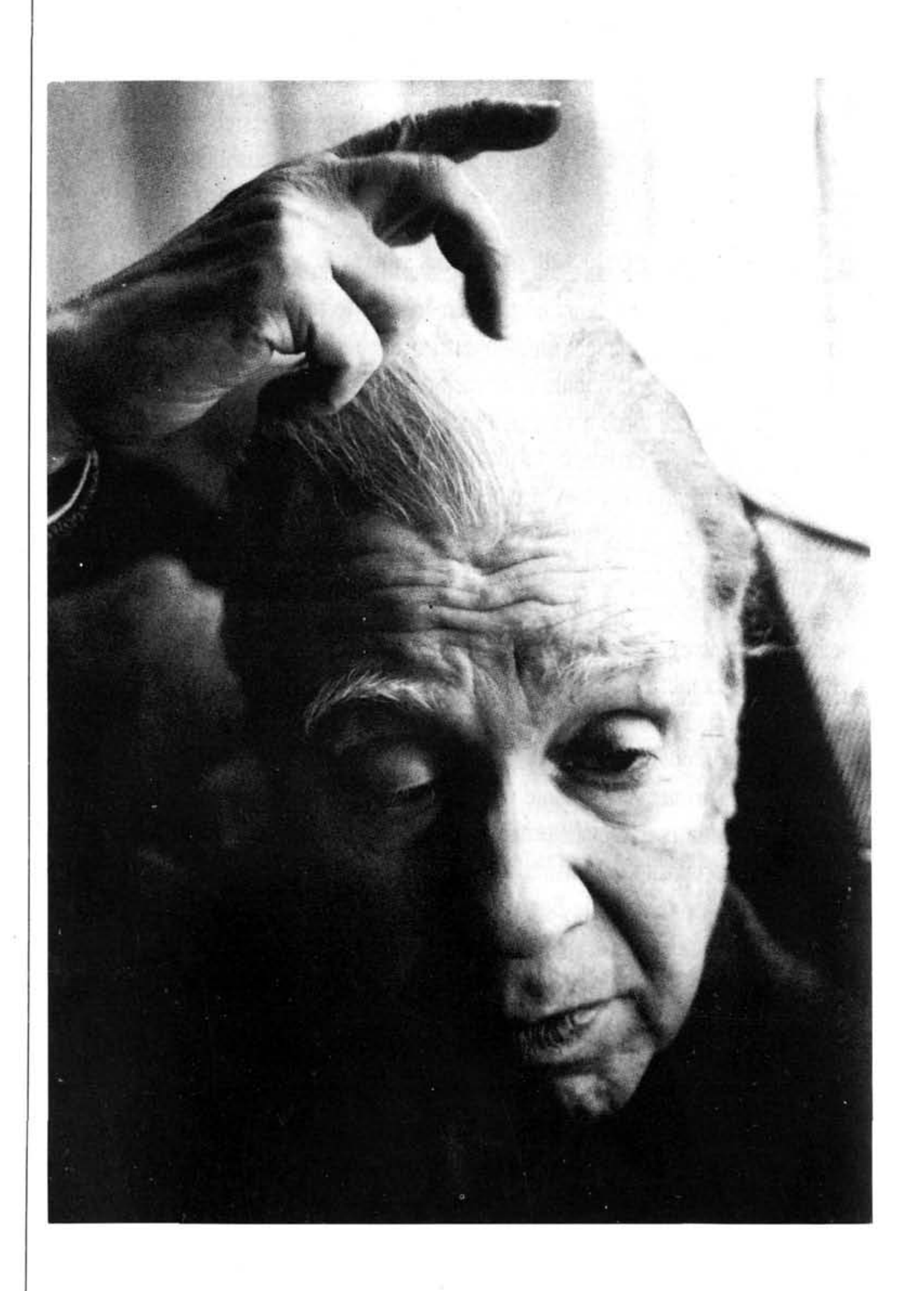
[2] *Jorge Luis Borges,* La biblioteca di Babele, *trad. de Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1955.*

[3] *«Pensad en los cuentos de misterio de Edgar Poe, en ciertos cuentos fantásticos de Max Beerbohm, en los surreales de Savino; y en el arabesco razonador de Ortega, y de nuevo Savinio por ese gusto de la cita, verdadera o apócrifa —pensad en una fusión de estos elementos en la personalidad de un hombre de nuestro tiempo obsesionado por la historia; y tendréis con buena aproximación la imagen del escritor argentino Jorge Luis Borges», citado por el mismo Leonardo Sciascia, «Un afascinante teologo ateo», en Corriere della Sera, 30-9-79.*

[4] *Jorge Luis Borges,* El Aleph, *prólogo y traducción de Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1959.*

[5] *Jorge Luis Borges,* Tutte le opere, *2 vol., Milano, Mondadori, 1984-85.*

Recepción





La compleja identidad cultural de Borges es un momento frecuente en los trabajos consagrados a su obra. Desde quienes acentúan el carácter eminentemente europeo de su obra hasta quienes destacan su carácter argentino se extiende un amplio diapasón. La idea del carácter abiertamente receptivo de la cultura argentina, propia de un país de inmigración multiétnica, prevalece. «...oggi si riconosce sempre meglio che il cosmopolitismo di Borges è uno strumento per esprimere un'ispirazione autoctona, Argentina», se lee en la nota que precede a la traducción de *Historia de la eternidad*[6]. Por su parte, Mauro Lucentini que encuentra a Borges en Nueva York con motivo de un debate sobre el localismo y el internacionalismo en la sociedad y el arte de América Latina subraya los pasajes en que Borges insiste en considerarse, no un escritor universal o argentino, sino simplemente de Buenos Aires[7]. No pasa desapercibido este subrayado de Lucentini en momentos en que Borges era, generalmente, considerado un argentino anómalo, más bien un europeo, sin que se planteara cómo era posible que no hubiera surgido un Borges, con todas sus características, en suelo europeo. Stelio Cro pone de relieve que el eclecticismo es típico de todos los escritores importantes de la argentina[8].

Angela Bianchini considera que el debate sobre la argentinidad de Borges es ilícito, «perché proprio nella sua eredità *criolla* stava l'ambivalenza verso la patria e l'Europa, verso gli Stati Uniti e Israele, verso il mondo germanico e quello spagnolo: la sua stessa straordinaria ricchezza, insomma»[9]. Por su parte, Mario Luzzi rescata en el Borges posterior a *Ficciones* y a *El Aleph* un bajofondo porteño definitorio y que no debería ser menospreciado[10].

Las relaciones entre autor y lector, tan claramente explicadas por el mismo Borges, han encontrado también opiniones discordantes. En la mencionada nota a la traducción de *Historia de la eternidad*, que citamos por su valor meramente informativo, se dice que «La grazia di Borges consiste nell'impegnarsi in ciò che dice, ma con un gesto eccezionalmente libero, e soprattutto senza la pretesta di compromettere il lettore»[11]. De opinión contraria es Cro para quien el lector asume, como para Borges, un papel primordial: «Al limite, il lettore che assimila la tradizione letteraria e la rielabora nella sua fantasia, dando una sua interpretazione e ritrovando un nuovo gusto nei testi antichi, è l'autore di un'ideale antologia»[12]. Del mismo parecer es Um-

[6] *«Hoy se reconoce cada vez mejor que el cosmopolitismo de Borges es un instrumento para expresar una inspiración autóctona, argentina». Nota introduttiva a* Storia dell'eternità, *trad. de Livio Bacchi Wilcock, Milano, Il Saggiatore, 1962.*

[7] *Ver Mauro Lucentini, «Borges conservatore di sogni», en* Il Mondo, *2-5-1971.*

[8] *Ver Stelio Cro,* Jorge Luis Borges: poeta, saggista e narratore, *Milano, Mursia, 1971, pág. 58.*

[9] *«Porque justamente en su herencia* criolla *residía la ambivalencia hacia la patria y Europa, hacia los EE.UU. e Israel, hacia el mundo germánico y el español: su extraordinaria riqueza, en fin», Angela Bianchini, «La lunga favola del cantore cieco», en* La Stampa, *Torino, 15-6-86.*

[10] *Mario Luzzi, «La letteratura come teorema», en* Il Giornale, *15-6-86.*

[11] *«La gracia de Borges consiste en comprometerse con lo que dice, pero con un gesto excepcionalmente libre, y sobre todo sin la pretensión de comprometer al lector», pág. 12.*

[12] *«En última instancia, el lector que asimila la tradición literaria y la reelabora en su fantasía, dando una propia interpretación y encontrando un nuevo gusto en los textos antiguos, es autor de una nueva antología», Stelio Cro,* ob. cit., *pág. 267.*

berto Cianciolo en su introducción a una antología poética de Borges[13]. Para él, «Borges, alla pari di Whitman e Valéry, ridurrà così l'area arbitraria della propria creatività, ne farà con lucida consapevolezza olocausto sereno al lettore, additando a questo ultimo la perenne funzione congetturale —in un senso non contenutistico, ma formale— della letteratura, concepita strutturalmente come periodica casella vuota, che il lettore è sollecitato a colmare con la sua espressione e la sua fantasia»[14]. Cianciolo habla de «brujería» y «situación mágica» en que se encontraría el lector.

Las controvertidas posiciones políticas de Borges no podían sino suscitar también en Italia algunas interpretaciones, que van desde quienes le «perdonan» su reaccionarismo por la validez de su obra hasta quienes creen que sólo ésta debe ser motivo de estudio. No faltan las opiniones piadosas y soberbias que consideran inútil pedirle a Borges «lo que él no puede dar», ni las entrevistas de carácter político, orientadas, sobre todo, a sus relaciones con Perón. Aquí nos limitaremos a una lectura de la obra y del escritor que, desde el punto de vista del intelectual «orgánico», lleva a cabo Claudio Magris. Habla del límite de los sentidos que encierra en un círculo de miopía sobre todo a la inteligencia conservadora, «che punta esplicitamente le sue carte sull'immediatezza, sulla pretesa verità concreta della vita opposta con disprezzo alla conclamata astratezza delle ideologie»[15]. Luego de citar a Pirandello, Mishima, Pound, Céline, Hamsum, el autor analiza la figura trágica del escritor de derecha en la que la dignidad, la grandeza o la esterilidad de semejante tragedia «non diminuiscono nel caso di scrittori come Borges o Gadda, cui fortuite contingenze storiche e raffinata educazione culturale hanno impedito di accettare la facciata più triviale e veritiera della destra, quella fascista —della quale anzi essi personalmente sono stati acerrimi nemici irrisori— ma che rientrano indubbiamente, con inquietante malinconia, nella religione della vita indistinta e sempre identica»[16].

Borges no canta el oro «bárbaro de la conquista», ni el «lucente del tesoro rapito o dissoterrato, ma quello opaco del tramonto o di uno specchio dal quale il sole della sera lentamente si ritira», escribe Magris refiriéndose a *El oro de los tigres*[17]. Recalca Magris una enumeración de objetos variados y distantes que se amontonan en «questo catalogo della vecchiezza e della rassegnazione per ridursi tutti alla monotona

[13] *Jorge Luis Borges,* Carme presunto e altre poesie, *Introducción y traducción de Umberto Cianciolo, Milano, Mondadori, 1972, tomada de la edición de Einaudi, Torino, 1969.*

[14] *«Borges como Whitmn y Valéry reducirá así el área arbitraria de la propia creatividad, hará de ella con lúdica conciencia holocausto sereno al lector, atribuyendo a este último la perenne función conjetural —en un sentido no contenidístico, sino formal— de la literatura, concebida estructuralmente como periódica casilla vacía, que el lector es invitado a colmar con su expresión y su fantasía»,* Idem, *pág. 14.*

[15] *«Que apunta explícitamente sus cartas a lo inmediato, a la pretendida verdad concreta de la vida opuesta con desprecio a la conclamada abstracción de las ideologías», Claudio Magris, «L'oro opaco del conservatore», en* Corriere della Sera, *pág. 3, 24-12-74.*

[16] *«No disminuyen en el caso de escritores como Borges o Gadda, cuyas contingencias históricas y refinada educación cultural han impedido aceptar la fachada más trivial y verdadera de la derecha, la fascista — de la cual, por el contrario, ellos fueron enemigos acérrimos— pero que vuelven a entrar, indudablemente, con inquietante melancolía, en la religión de la vida indistinta y siempre idéntica»,* Idem.

[17] *«Luciente del tesoro robado o desenterrado, sino el opaco del crepúsculo o el de un espejo del cual el sol de la tarde se retira lentamente»,* Idem.



apparizione dell'uno»[18]. Censura el autor la «svalutazione del molteplice», que implica «indifferenza per l'individualità» y que al mismo tiempo pasa a constituir «Il sigillo di ogni concezione reazionaria, che persegue il vuoto intorno a se, l'impoverimento della vita e la negazione dell'insopprimibile valore di ogni singola esistenza»[19]. Estos deméritos no le impiden a Magris subrayar lo que considera valioso en Borges, como el haber sabido cantar aspectos importantes de la vida como el coraje, la fidelidad, el orden y la jerarquía de las cosas y de las palabras, etc. Sin embrgo, «Questi fulminei tagli obliqui sul velo dell'esistenza si trovano talora isolati in una opera tortuosa, le cui immense aperture hanno concesso a Borges di toccare le corde essenziali della vita e le cui rigide chiusure hanno impedito a Borges, nostalgico dell'epica, di diventare il poeta epico del suo paese e del suo continente in questi tumutuosi ed eroici decenni di tragedia e di liberazione (...) La mitología privata del conservatore non regge al fiato della storia»[20].

Doce años más tarde, con motivo de la muerte de Borges, Magris le atribuye a Borges el parecerse, en páginas que se repiten, a sus plagiarios. Duda de la condición de intelectual de Borges y no lo considera verdaderamente culto, «perché la sua enorme erudizione é un centone di motivi più accumulati che veramente assimilati»[21], pero le atribuye la capacidad de saber ser, por momentos «un grande poeta dell'elementare, di quella semplicità sovrapersonale che riguarda ognuno e sa dire la luce di un pomeriggio, il cadere della pioggia, l'approssimarsi del sonno, l'ombra della casa natale, la frescura dell'acqua che allieta, in uno splendido racconto, la speculazione di Averroè»[22]. Magris, en fin, considera a Borges un poeta de la nostalgia de valores vitales y artísticos que no posee. Y en ello reside su genio, ya que, según Magris, no le ha sido dada la expresión que crea la vida, sino la alusión a la misma. Dice que algunos de sus cuentos no han superado la índole de geniales bosquejos aún por escribir. Pero al propio tiempo, con esta operación, con «questa potenzialità spesso delusa egli incarna il destino della letteratura, cui non è più dato trasmettere valori e raccontare l'unità della vita»[23].

[18] *«Este catálogo de la vejez y de la resignación para reducirse todos a la monótona aparición del uno».*

[19] *«Depreciación de lo múltiple» (...) «indiferencia por la individualidad» (...) «el sello de toda concepción reaccionaria, que persigue el vacío en su torno, el empobrecimiento de la vida y la negación del insuprimible valor de toda existencia singular».*

[20] *«Estos fulmíneos cortes oblicuos en el velo de la existencia se encuentran a veces aislados en una obra tortuosa, cuyas inmensas aperturas le han consentido a Borges tocar las cuerdas esenciales de la vida y cuyas rígidas clausuras le han impedido a Borges, nostálgico de la épica, convertirse en el poeta épico de su país y de su continente en estos tumultuosos y heroicos decenios de tragedia y liberación (...) La mitología privada del conservador no resiste el aliento de la historia».*

[21] *«Porque su enorme erudición es un centón de motivos más acumulados que verdaderamente asimilados».* Claudio Magris, «La letteratura non salva la vita», en Corriere della Sera, 15-6-86.

[22] *«Un gran poeta de lo elemental, de esa simplicidad suprapersonal que se refiere a cada uno y sabe decir la luz de una tarde, la caída de la lluvia, la aproximación del sueño, la sombra de la casa natal, la frescura del agua que alegre, en un espléndido cuento, la especulación de Averroes».* Idem.

[23] *«Esta potencialidad a menudo burlada él encarna el destino de la literatura, a la que no le es dado ya transmitir valores y narrar la unidad de la vida».* Idem.

En el prólogo a la ya citada edición de *El Aleph,* Francisco Tentori Montalto, cuyo papel de divulgación de la obra borgiana es inestimable, reivindica para la obra de Borges una prevalencia humana frente al esquematismo de un tipo de crítica que la consideraba inhumana, excesivamente racional. Tentori Montalto nos brinda una definición de Borges en la que lo presenta como un cultor de «...temi universali, (...) toccati, *con accento spesso drammatico o patetico* (el subrayado es nuestro) (...): il tempo, l'eternità, la morte, la personalità e il suo sdoppiamento, la pazzia, il dolore, il destino»[24]. Reivindica la capacidad de Borges de «poter esprimere e rappresentare in simboli e allegorie d'impressionante belleza il *suo sentimento —più che concezione, come si conviene a un poeta— dell'esistenza e del misterio che la nutre...»* (el subrayado es nuestro)[25]. Junto a este aspecto humano, Tentori Montalto quiere hacer resaltar también el compromiso moral del escritor argentino que «risuona sempre, improvvisamente, quando il lettore sta per chiedersi a che miri il giuoco di Borges, che sembra gratuito o fortuito»[26]. La línea central de su pensamiento es que el trabajo intelectual de Borges es un reflejo humano de sus preocupaciones. Así, al referirse *El Hacedor* lo considera, entre todos los libros de Borges, «quello che somiglia maggiormente al suo autore e ne è quasi l'involontario ritratto morale»[27]. Sigue el mismo razonamiento con ocasión de la aparición de *Otras inquisiciones* «la cui più profonda attenzione, nonostante l'apparente noncuranza per il reale e le fughe nei cieli dell'astrazione, non cessa di essere diretta, lo ripetiamo, all'uomo, centro e motore segreto del suo discorso»[28].

Una posición similar la encontramos también en Guido Piovene, que se niega a aceptar la imagen de un Borges exclusivamente intelectualizado. Escribe Piovene: «Ho voluto provare a leggerlo in maniera più semplice, come si attraversa un paesaggio; una lettura, potrei dire, ariostesca. Si incontra allora un Borges tutto fertile e mosso, tutto contatto con le cose... Sotto le architetture intelettuali di Borges vi è una germinazione lirica ininterrota che butta i suoi riflessi anche dove la pagina sembra più calcolata»[29].

24 *«...Temas universales, (...) tocados* con acento a menudo dramático o patético *(...): el tiempo, la eternidad, la muerte, la personalidad y su desdoblamiento, la locura, el dolor, el destino»,* ob. cit., *pág. 9.*

25 *«Poder expresar y representar en símbolos y alegorías de impresionante belleza* su sentimiento —más que concepción, como conviene a un poeta— de la existencia y del misterio que la nutre...», Idem, *pág. 10.*

26 *«Resuena siempre, de improviso, cuando el lector está por preguntarse a qué conduce el juego de Borges, que parece gratuito o fortuito...»,* Idem.

27 *«El que más se asemeja a su autor y del cual es casi su involuntario retrato moral», en Jorge Luis Borges,* L'artefice, *Rizzoli, 1953.*

28 *«Cuya atención más profunda, no obstante la aparente despreocupación por lo real y las fugas a los cielos de la abstracción, no deja de estar dirigida, lo repetimos, al hombre, centro y motor secreto de su discurso», en Jorge Luis Borges,* Altre inquisizioni, *Milano Feltrinelli, 1963, pág. 8.*

29 *«He intentado leerlo de manera más simple, como se atraviesa un paisaje; una lectura, podría decir, ariostesca. Se encuentra entonces un Borges todo fértil y en pleno contacto con las cosas... Bajo las arquitecturas intelectuales de Borges hay una germinación lírica ininterrumpida que se refleja incluso allí donde la página parece más calculada»,* cit. *por Umberto Cianciolo, «Appunti sulla poetica congetturale di Borges», introd. a Jorge Luis Borges,* Carme presunto e altre poesie, *Milano, Mondadori, 1972.*

Los contactos de Borges con la literatura italiana son múltiples y se manifiestan de modos diversos. Sus célebres conferencias sobre Dante y la presencia de éste en algunas narraciones borgianas han sido tema de trabajos críticos italianos. En un trabajo al respecto[30], Stelio Cro traza algunos aspectos relevantes. Destaca en Borges, como punto de partida, la concepción ontológica del poema de Dante y su visión de la pluralidad de significados en la *Divina Comedia*. Traza un itinerario de lectura dantesca en Borges. Recuerda Cro que «l'anno 1949, in cui si pubblicano i racconti di *El Aleph* (...) due —"La scrittura di Dio" e "L'Alpeh"— fanno pensare a una vera e propria rielaborazione di temi danteschi in chiave borgiana»[31]. Cro encuentra reminiscencias dantescas en poesías como el «Poema conjetural» o «Mateo, XXV, 30», por ejemplo. «Ma è proprio l'enumerazione caotica che costituisce il punto culminante della rappresentazione e il momento in cui Borges dimostra l'assiduità dell letture della *"Commedia"*»[32]. El autor centra su trabajo, precisamente, sobre el procedimiento de la enumeración. También el hispanista Giuseppe Bellini se ha ocupado de la influencia de la cultura italiana en la obra de Borges[33]. Otro estudioso, el profesor florentino Roberto Paoli, ha escrito ensayos sobre las relaciones culturales italo-argentinas y, en particular, sobre aspectos e influencias que atañen a Borges. Aquí nos limitaremos a un volumen suyo sobre el escritor argentino[34]. Particularmente interesante es el análisis sobre la presencia de Dante en la obra de Borges que se manifiesta en los capítulos: «El Aleph: bifurcaciones de lectura» y en «Dante en Borges», que constituyen la médula del libro.

En el primero de estos capítulos, partiendo de los personajes Beatriz y Carlos Argentino Daneri, nombre este último ligado eufónicamente a Dante Alighieri, Paoli rescata los mecanismos conscientes y subconscientes que remiten al autor de la *Divina Comedia*, como, asimismo, una multitud de elementos que convierten a esta última en modelo de «El Aleph». Paoli encuentra el modelo de la Beatriz dantesca en otros personajes de Borges, como Teodelina Villar en «El Zahir». En cuanto al nombre del otro personaje, después de hablar de la improbabilidad de un apellido italiano como Daneri, Paoli reconstruye un anagrama, «con un notable residuo de letras inutilizables» que da por resultado «Dante Aligeri» (sic). A una posible objeción sobre la forma imperfecta del mismo, recuerda el antecedente del título «Benarés» de una poesía de Borges que remite a Buenos Aires. La configuración del personaje, en gran parte en clave irónica, comprende muchos elementos —se habla incluso de características patológicas del temperamento italiano presentes en Daneri— que conforman las hipótesis de Paoli.

Un pasaje de *Evaristo Carriego* («...la oscura y trágica convicción de que el hombre siempre es artífice de su propia desdicha, como el Ulises del canto XXVI del Infierno») y una similitud trazada por Borges en una introducción a la *Divina Comedia* (Buenos Aires, «Clásicos», Jackson, 1948) «dove intuisce un parallelo tra l'ardimentosa impresa di Ulisse e l'avventura non meno rischiosa del poeta che teme di non portare e compimento la scrittura del poema sacro»[35], sirve de punto de partida y arquetipo en el análisis de algunos cuentos borgianos. Otro autor italiano, Vicenzo Caldarelli,

[30] *Stelio Cro, «Borges e Dante», en* Lettere Italiane, *Anno XX, n.° 3, luglio.settembre, 1969.*

[31] *«En el año 1949, cuando se publican los cuentos de* El Aleph *(...) dos —"La escritura del Dios" y "El Aleph"— hacen pensar en una verdadera y propia reelaboración de temas dantescos en clave borgiana».* Idem, *pág. 404.*

[32] *«Pero es justamente la enumeración caótica la que constituye el punto culminante de la representación y el momento en que Borges demuestra la asiduidad de las lecturas de la* "Comedia"». Idem, *pág. 406.*

[33] *Giussepe Bellini,* Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola, *Milano, 1977.*

[34] *Roberto Paoli,* Percorsi di significato. *Messina-Firenze, D'Anna, 1977.*

[35] *«Donde intuye un paralelo entre la ardua empresa de Ulises y la aventura no menos riesgosa del poeta que teme no poder llevar a cabo la escritura del poema sacro».* Idem, *pág. 89.*

es propuesto como parangón con la obra de Borges. En una recensión a *Elogio de la sombra* y a *Informe de Brodie*[36], el poeta Mario Luzzi, al hablar de una superliteratura que va de la complejidad a la simplicidad «circoscrivendo piuttosto che dilatando attraverso il consueto gioco di specchi i di rimandi»[37], propone una similitud con Caldarelli en tantos aspectos que hacen al proceso de creación en ambos. Luzzi ve en esa supersimplicidad una simplicidad de segundo grado, «come accidente del gioco illimitato della scrittura»[38], presente también en la obra de Caldarelli. Considera un juego de tontos pensar que la obra de Borges se limita sólo a un mundo lógico, cuando lo que hace, en realidad, es exaltar, a través de ese procedimiento, el laberinto humano.

Stelio Cro, que se licenció con una tesis sobre Leopardi en Buenos Aires, donde durante cinco años enseñó literatura italiana, y con otra sobre Borges en Venecia percibe, entre otros, la influencia borgiana en Calvino. La imaginación, el recurso arbitrario a la anécdota o a la historia, el uso riguroso e impecable del lenguaje, entre similitudes, autorizan, sin duda, a este parangón.

Una comparación más interesante, y podríamos decir incipiente aún, es la que se plantea entre Borges y Dino Buzzati, cuyos puntos de contacto han sido sólo parcialmente explorados. Un trabajo interesante al respecto proviene de una estudiosa de la Universidad de California[39]. En el mismo, prevalentemente basado en el análisis de ambos escritores, a través del prisma de la filosofía de Schopenhauer, la autora encuentra aspectos definitorios de contacto. «Buzzati comparte con Borges la visión de un universo regido por una fuerza oscura o por una divinidad que existe sólo para ahondar la separación insalvable entre ella y los hombres, quienes nunca alcanzarán a penetrar los designios de la voluntad»[40]. En uno y otro la relación entre el mundo, caótico y uno al mismo tiempo, y el individuo se resuelve en favor del primero. Interesa a la autora la representación emblemática del mismo: «El mundo es la "lotería" que rige los destinos de los babilonios o la "biblioteca" monstruosa de Babel o el "palacio" vertiginoso en el cual se pierde el protagonista de "El inmortal". Es también la "fortaleza" informe, que aprisiona a la humanidad e *Il deserto dei tartari*, y el "edificio" de la Baliverna; el enorme "hospital", máquina monstruosa, que engulle a Giussepe Corte; la "ciudad" de Anagor, que no figura en el mapa y cuyas puertas permanecen herméticamente cerradas»[41]. El procedimiento para expresar esta relación entre el mundo y el individuo reside, en ambos escritores, en la alegoría: «El mundo de Buzzati y de Borges se configura simbólicamente en una mónada que se agiganta frente a un "héroe" que no comprende y a quien no le es dado mirar siquiera su propio rostro»[42]. Aludimos a Schopenhauer, cuya influencia la autora encuentra en dos vías disímiles: por una parte, en las continuas citas del filósofo alemán, tanto en su obra como en sus entrevistas, a que Borges remite y, por otra, en su presencia «evidente en el pensamiento y en la formación clásica del escritor italiano»[43]. Un rasgo schopenhauriano en ambos, el escepticismo, se resuelve de manera diferente en uno y en otro: Borges se sirve del mismo por razones estéticas. No olvidemos, al menos

36 *Mario Luzzi, «Tanto Borges», en* Corriere della Sera, *19-12-1971.*

37 *«Circunscribiendo más que dilatando a través del acostumbrado juego de espejos y reenvíos»,* Idem.

38 *«Como accidente del juego ilimitado de la escritura»,* Idem.

39 *Olga Eggenschwiler Nagel, «La configuración del cosmos en la narrativa de Borges y Buzzati», en* Quaderni iberoamericani, *VII, ns. 55-56, Torino, 1982.*

40 Idem, *pág. 339.*

41 Idem, *pág. 340.*

42 Idem, *pág. 341.*

43 Idem, *pág. 342.*



para abundar en el tema, el aprovechamiento que Borges hace de la «belleza» de ciertas ideas, así como el aprovechamiento fantástico de la teología, mientras que en Buzzati el escepticismo asume «la dolorosa condición del hombre quien, obligado a ser agresivo para poder sobrevivir, está sin embargo condenado a sufrir las derrotas terrenales, que producen el amor, el tiempo, el destino y la vida cotidiana»[44]. La autora destaca el hecho de que en ambos escritores el cosmos obedece a leyes inhumanas, «que en su doble significado –el etimológico de no humano y el corriente de crueldad implacable–, aluden a la presencia de un motor o fuerza que puede ser divina o no, pero que en todo caso es impenetrable. Para explicarse el mundo, Borges y Buzzati admiten la presencia de dioses subalternos o maléficos, y a la vez, conciben su ausencia en la visión de "azar", única explicación posible a un universo caótico e irracional»[45]. El hecho de que el universo esté regido por dioses secundarios, concepción que aparece también por igual en uno y otro autor, conduce, según la autora, a un mundo irracional, razón por la cual «Borges y Buzzati prefieren la imagen de construcciones arquitectónicas macizas, que se erigen como símbolo de una doble conciencia: una perceptora de un universo monstruoso y caótico, y una metafísica, pues el carácter azaroso de las construcciones es el reflejo de la oscura destinación del hombre»[46]. Una pesquisa lingüística conduce a la comprobación de una similitud entre Buzzati y Borges en el uso de algunos adjetivos para representar ese mundo caótico y azaroso. La autora los enumera: «irracional, insensato, monstruoso, horrible, informe, caótico, absurdo, salvaje, hostil»[47]. De esta representación del mundo surge un elemento, y a la vez procedimiento, caro a ambos: el laberinto. La autora refiere las formas similares y particulares que el mismo reviste en uno y en otro. Pero «Buzzati comparte con Borges la imagen del laberinto en un doble significado del infinito y del caos»[48]. Las leyes geométricas que rigen la creación de ambos y que se manifiestan en la representación del universo interesan a la autora, así como un panteísmo que los hace comulgar. El resultado del trabajo es la «concepción contradictoria del universo donde caben la irracionalidad y la simetría, el gnosticismo y el azar»[49]. Domenico Porzio refiere la impresión que le causara a Borges la visión en Nueva York del film basado en *Il deserto dei tartari*: «E un film bellissimo. Sí, l'attesa dell'ignoto e la speranza delusa sono temi kafkiani, ma Buzzati vi ha iscritto un senso epico e un senso dell'eroico che Kafka non ha. E bellissima l'invenzione dell'attesa di una battaglia per tutta la vita»[50].

Los puntos de contacto entre Borges y Umberto Eco son frecuentes. Ambos son maestros y deudores de la intertextualidad. En una entrevista[51], Eco recuerda, a propósito, que su ambición reside en que nada de un texto suyo le pueda ser atribuido. En otro lugar escribe que le parece «un buon procedimento borgesiano assumere che i libri si parlino tra loro...»[52]. El conflicto o el planteo intelectual de los temas, el recurso a la complicidad del conocimiento cultural, amén de algunos procedimientos literarios acercan a Borges y Eco, sin decir que el primero abastece de un precioso material al segundo para elaborar su pensamiento crítico. Algún modo de plantear

[44] Idem, *pág. 345.*
[45] Idem, *pág. 346.*
[46] Idem, *pág. 348.*
[47] Idem, *pág. 349.*
[48] Idem, *pág. 353.*
[49] Idem, *pág. 363.*
[50] *«Es un film bellísimo. Sí, la espera de lo ignorado y la esperanza burlada son temas kafkianos, pero Buzzati ha incorporado un sentido épico y un sentido de lo heroico que Kafka no tiene. Es bellísima la invención de la espera de una batalla durante toda la vida». Ver J.L.B.,* Tutte le opere, *Introduzione di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984-85, VI ed. maggio 1987, pág. LXIII.*
[51] *Ver* La Reppublica, *Roma, 15-10-80.*
[52] *Umberto Eco, «L'abduzione in Uqbar», en* Sugli specchi, *Milano, Bombiani, 1987, pág. 165.*

las intrigas policiales identifican a uno y otro. Apelando a Charles Sanders Peirce, que escribe sobre tres modos de razonar, Eco analiza *Seis problemas para don Isidro Parodi*. «Il fatto è che molti dei racconti di Borges sembrano esemplificazioni perfette di quell'arte dell'inferenza che Peirce chiamava abduzione o ipotesi, e che altro non è che la congettura»[53], escribe Eco.

No podría dejar de mencionarse aquí otra relación de Borges con la cultura italiana y es su dirección de la colección «La biblioteca de Babel» en la editorial de su amigo y admirador Franco María Ricci. Varios viajes a Italia han contribuido a una relación más estrecha con algunos escritores italianos como Sciascia, Montale, Moravia. En 1981 le fue asignado el importante Premio Balzan.

Definir a Borges es un ejercicio de inteligencia que se le parece. Ya vimos la definición «humana» y moral que da Tentori Montalto. Sciascia, en su ya mencionado artículo, arrancando de la afirmación de Borges de que todo hombre culto es un teólogo, lo considera «Il più grande teologo del nostro tempo. Un teologo ateo. Vale a dire il segno più alto della contraddizione in cui viviamo»[54]. Para Paoli, Borges es un clásico que manifiesta su independencia «in un'esigenza di discorso come spazio dominato e comprensibile in termini razionali: anche in questo non c'è nessuna opposizione fra il poeta e il prosatore»[55]. Giuliano Gramigna encuentra la grandeza moderna de Borges en el hecho de que «i suoi racconti non inseguono visioni, simboli, allegorie, ma l'articolarsi di metafore (...) Metafore nel loro significato stretto, retorico. La letteratura di Borges è una formidabile retórica, che sfugge di continuo»[56]. Para Antonio Tabucchi, que considera la presencia en su obra de Spinoza, señalada también por Eco, más que la de Schopnehauer, esta obra es «una sorte di collettivo ectoplasma che accoglie tutto il genere umano»[57].

La bibliografía borgiana, como dijimos al principio, es extensa. Aparte de los volúmenes ya mencionados de Cro, Paoli y Vian, destacamos el libro de Mario Bernardi Guardi *L'Io plurale* (Milano, 1979). Una mención particular merece la introducción a las obras completas escrita por su devoto amigo, Domenico Porzio, donde se traza, con riqueza de datos, un itinerario vital y literario de Borges. Entre los aportes de los últimos años podemos mencionar *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, de Tommaso Scarano (Pisa, 1987). Tarea ardua sería seleccionar aquí los numerosos títulos que se han venido publicando en periódicos y en revistas especializadas. Nuestra intención ha sido la expresada modestamente en el título del presente trabajo, que reviste un carácter informativo.

Elvira Dolores Maison

53 *«El hecho es que muchos de los cuentos de Borges parecen ejemplificaciones perfectas del arte de la inferencia que Peirce llamaba abducción o hipótesis, y que no es otra cosa que la conjetura»*, Idem, *pág. 166.*

54 *«El más grande teólogo de nuestro tiempo. Un teólogo ateo, vale decir, el signo más alto de la contradicción en que vivimos».* Ob. cit.

55 *«En una exigencia de discurso como espacio dominado y comprensible en términos racionales: tampoco en esto existe oposición alguna entre el poeta y el prosista», en Jorge Luis Borges,* Poesie, *Rizzoli, 1980, pág. 8.*

56 *«Sus cuentos no persiguen visiones, símbolos, alegorías, sino el articularse de las metáforas (...) Metáforas en su sentido estricto, retórico. La literatura de Borges es una formidable retórica, que huye de continuo», Giuliano Gramigna, «Storie di specchi, di spade, di labirinti», en* Corriere della Sera, *15-6-86.*

57 *«Una suerte de ectoplasma colectivo que acoge a todo el género humano». Antonio Tabucchi, «Ma forse non esisteva», en* La Repubblica, *15-6-86.*

Borges en Alemania

Quizá del otro lado de la muerte
sabré si he sido una palabra o alguien.
Jorge Luis Borges: «Correr o ser», *La Cifra*

Borges en Alemania: fue su presencia física. Fue su última visita en otoño de 1982, a su lado María Kodama. Fueron horas y días pasados en varias ciudades; peregrinajes, que tuvieron un eco excepcional, casi triunfal en los medios de comunicación. En la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, por ejemplo, bajo el título «Borges, el visionario ciego», Marcel Reich-Ranicki, el entonces tan admirado como atacado «papa» de la crítica literaria alemana, escribe un artículo entusiasta sobre su encuentro con ese «ingenioso, si no genial argentino». Aparentemente no había esperado el impresionante conocimiento de la literatura alemana borgiano, relevado en monólogos —más que en diálogos— sobre Heine y Goethe y Thomas Mann, sobre Kafka, Ernst Jünger, Schopenhauer[1]... Su homólogo en la *Frankfurter Rundschau*, Wolfram Schütte, en un artículo titulado «Los libros viven», compara a Borges con Tiresias, el ciego visionario de la tragedia griega, declarándose, como ya se expresa en el título, explícitamente en contra de una tontería intelectual entonces de moda: la tendencia de desprestigiar la obra de Borges como literatura de la literatura, es decir, como hecha de papel, de sustancia muerta. Es además, Schütte, uno de los pocos críticos sensibles para la sensualidad borgiana con la palabra. Sea lo que diga (en el caso concreto en inglés), imposible que no sea manifestación, «testimonio de un amor erótico al lenguaje», escribe[2]. En el semanal *Die Zeit*[3] el novelista austriaco Gert Jonke (nacido en 1964), recuerda su asombro, ese sentirse volcado hacia otro nuevo mundo cuando, muy joven, se encontró con *Labyrinthe.* (Título de un tomo con veinte cuentos, publicado en 1959; fue la primera traducción de Borges al alemán). Recuerda también, no esperando lo mismo de Borges, la suerte de haberlo visitado en casa durante su estada en Buenos Aires, 1977/78. Lo que ahora escribe sobre el reencuentro de 1982, refleja —entre líneas— respeto y mucho cariño a Borges, cuya obra conoce, por supuesto. Debe haber sido un diálogo muy a gusto de Borges; diálogo que Jonke inicia, preguntándolo, qué es lo que hace Beppo:

Beppo
El gato lúcido y célibe se mira

[1] Frankfurter Allgemeine Zeitung, *28-10-82.*

[2] Frankfurter Rundschau, *28-10-82.*

[3] Die Zeit, *19-11-82.*

en la lúcida luna del espejo
y no puede saber que esa blancura
y esos ojos de oro que no ha visto
nunca en la casa, son su propia imagen.
¿Quién le dirá que el otro que lo observa
es apenas un sueño del espejo?...

(La Cifra)

También para mí fue un reencuentro[4]. Los tiempos en que Jorge Luis Borges era profesor de literatura anglosajona en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, habían coincidido con los míos de estudiante de literatura e historia. Había visto, a veces diariamente, al ya célebre escritor. (La palabra «célebre» no le gusta; le ofrezco «clásico», a lo que responde con una risa simpática, abierta, contagiosa). Había sido además muy genoroso, muy bondadoso conmigo al tener que dar un examen ante él. ¿Cuándo fue... cuál era el tema... en qué aula? Quiere saberlo todo y en detalle, mientras busca vestigios en su memoria. Pero igualmente le interesa lo que hago ahora y me cuenta de sus últimos trabajos; entre ellos la traducción al castellano del *Cherubinischer Wandersmann (El querubínico caminante)* del poeta Angelus Silesius (1624-1677).

Está ya con uno de sus pies en Buenos Aires, comparto sus últimas horas en Alemania. Como lo había deseado, había estado en Stuttgart en la casa de Ernst Jünger (nacido en 1895), de cuya novela *Stahlgewitter (Tormentas de acero)* guardaba un recuerdo vivo. El día anterior, en Düsseldorf: la casa natal de Heinrich Heine (1797-1856), poeta en quien, de cierto modo, ve un doble suyo.

—¿Y sintió algo de su espíritu?

—Sentir, sentirlo, no sentí mucho, es un museo, ¿no?

—¿Fue una desilusión?

—Bueno, mejor que no diga esto en público, responde.

Pero lo que sí le reconfortó, entusiasmó, fue encontrarse inesperadamente con un volumen de versos de Hölderlin (1770-1843), y la bella palabra *Umnachtung*. Literalmente: *ennochecimiento*, oscuridad mental semejante a la noche.

—El murió loco, Ud. sabe. Entonces al final del libro hay una sección con los últimos poemas que él escribió cuando estaba loco o estaba volviéndose loco. Y un editor lo muestra muy bien, dice: *Gedichte aus der Zeit der Umnachtung (Poemas de los tiempos de locura).* Es perfecto, ¿no?... *Umnachtung*... la noche que viene alrededor de uno, envolviendo a uno... Esto no lo hay en otra lengua. Yo siento que hay palabras comunes que tienen fuerza en alemán. Por ejemplo: *Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich leide (Sólo quien conoce el deseo ardiente/sabe lo que sufro). Sehnsucht* en nuestros idiomas no hay ¿no? Es *anhelo,* algo así. Y *Leide,* tiene mucha fuerza.

—Es de Goethe ¿no?

Si recuerdo algunos fragmentos del diálogo citándolos, es porque, creo, revelan algo sobre su actitud hacia la cultura, la literatura, la lengua alemanas. Y aunque expresa

[4] *Vine a ver a Jorge Luis Borges el 2-11-82, en su suite en el Hotel Bristol en Bonn; por encargo de la radioemisora* Deutschlandrundfunk, *Köln, y del semanal* Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, *Hamburgo. Emisión: 5-1-82. Publicación en los números 9-1 y 16-1-83.*



palabras predilectas suyas como si las cantara, saboreándolas al mismo tiempo, insiste en que sus conocimientos del idioma son sólo los del «lector pasivo».

—Es como si fuera un alemán de vuelta y no de ida ¿no?

—*One way ticket...*

Refleja el diálogo además un Borges más bien desconocido o ignorado en ese entonces en Alemania. Al llegar con la cinta a la radioemisora, por ejemplo, lo primero que oí, fue: «Pero éste, esto, no es Borges». (La segunda reacción, más tarde también de oidores/lectores: «Tengo que leer/releer a Borges.») La tendencia había sido presenciar o presentar con el «visionario ciego» una figura entre monumento y monstruo sagrado, que emana espíritu —en inglés—. Su voz de mortal entre mortales tan natural, tan animada, perceptible en *Siete noches* o, también, en sus conversaciones con Osvaldo Ferrari, contrastaba con la imagen hecha. Parecía imposible que un Borges dijera, entre risas, «sí, caramba...»

Yo misma no lo había esperado. Tampoco que riéramos tanto y llegásemos algunas veces al borde de llorar. Fue totalmente fuera de mi imaginación, que me pudiese pedir que le describiera su cara. Porque junto con Silvina Ocampo había descubierto a su bisabuela guaraní, y quería saber, si tiene rasgos indígenas. Además Norah, su hermana, alguna vez le había dicho que tiene ese tipo de cara que no interesa a los pintores.

—No lo dijo con malicia, lo dijo como un hecho ¿no?

Empecé con la estructura ósea, siguiendo con la descripción de rasgos ahora, a la edad de 83 años, muy finos; al llegar cerca de sus ojos, interrumpe:

—María Kodama tiene una cara muy linda, cara para pintor ¿sí?... Veo formas; veo formas; veo formas vagas. Ud. está allí, la veo. Y el vidrio. Hay un claro por allá. ¿Qué es? ¿La ventana?

—Es una lámpara.

—Ah, sí. Por allí hay una gran claridad. Y para allá ya no veo nada. Ahora, no estoy nunca en la oscuridad. Yo vivo en el centro de una neblina luminosa ¿no?, de un *Nebelglanz*, para poner a Goethe. Siempre veo esta niebla luminosa. Yo no quería estar en lo oscuro. Pero si cierro los ojos... veo lo mismo, igual...

Me conmueve Borges. Me conmueve que ese escritor célebre, reconocido, laureado en el mundo entero llegue a ser tan agradecido, hasta feliz al encontrarse con lo que se sobreentiende —de que uno (en ese caso yo) lee sus libros—, y que responda con tanta sinceridad y hasta cariño. Ya desde el principio del encuentro cuando, citando el primer versículo: «Desdichado el pobre de espíritu, porque será bajo tierra lo que ahora es», le pregunté si en su «Evangelio apócrifo» se uede ver su testamento, su testamento ético. Me dio una sensación como si se liberara en un acto de todas las distancias, de todos los disfraces, al responder, al principio con largas pausas entre cada palabra:

—Yo, sí. Sí, yo creo que esa página... Creo que es lo más esencial que he escrito. ¡Qué raro! Y casi nadie, casi nadie me ha hablado de eso. Usted es la primera persona que me habla de eso.

—Y ¿es un testamento ético?

—Sí, por supuesto. Es así. Gracias que se le ha ocurrido preguntar esto.

Pasamos a Jonathan Swift: «La historia de los ecos de un nombre» de Borges. Al «Informe de Brodie» a «Sur» —tanta desdicha, tantas angustias, tanta desesperanza— transformados en belleza. Me pregunta si leí la «Utopía de un hombre cansado».

—Ese cuento es un lindo cuento, ¿no?

—Es precioso.

—A pesar de que es muy triste...

Recuerda el «Evangelio según San Marcos» que quiere reescribir.

—Porque me parece que yo tengo que indicar de un modo claro, que el hombre sabía que van a sacrificarlo. Es mejor que sea un sacrificio voluntario; que él sea un Cristo que se sacrifica y no una víctima...

Nombra «La muerte y la brújula», por ser, en cierto modo, una variación del tema. Porque el detective sabe que lo van a matar. Recuerda a los protagonistas, todos con los apellidos de su color predilecto —el colorado—, el primer color que Borges perdió.

—Es como si fueran la misma persona, ¿no? Lo que había de ser todo ese cuento; una especie de parábola, o una metáfora del suicidio... Ese cuento lo escribí pensando en Buenos Aires. Quiere decir, por ejemplo, que Triste-le-Roy es Adrogué... El Hôtel du Nord es el Hotel Alvear. La rue de Toulon es el Paseo Colón. En fin. Todo está hecho como una especie de *nightmare* de Buenos Aires.

A Ud. ¿le gustan estos cuentos?

—Sí, me gustan mucho.

—*El libro de arena* es mi mejor libro. Mejor que los anteriores... Ahora yo escribo más sencillo ¿no?

—Sí, pero creo que parece sencillo.

—Yo no sé. Me costó mucho trabajo.

—Tiene profundidad su sencillez, poesía, música.

—Muchas gracias.

El mejor cuento que yo he escrito es uno llamado «Ulrica», que está en *El libro de arena.*

—¿«Ulrica»? ¿Es éste el cuento, que usted más quiere?

—Sí, pero quién sabe.

La dicha

El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva.
Todo sucede por primera vez.
He visto una cosa blanca en el cielo. Me dicen que es la luna, pero qué puedo hacer con una palabra y con una mitología.
Los árboles me dan un poco de miedo. Son tan hermosos.
Los tranquilos animales se acercan para que yo les diga su nombre.
Los libros de la biblioteca no tienen letras. Cuando los abro surgen.
Al hojear el atlas proyecto la forma de Sumatra.
El que prende un fósforo en el oscuro está inventando el fuego.
En el espejo hay otro que acecha.
El que mira el mar ve a Inglaterra.



El que profiere un verso de Liliencron ha entrado en la batalla.
He soñado a Cartago y a las legiones que desolaron a Cartago.
He soñado la espada y la balanza.
Loado sea el amor en el que no hay poseedor ni poseída,
pero los dos se entregan.
Loada sea la pesadilla, que nos revela que podemos crear el infierno.
El que desciende a un río desciende al Ganges.
El que mira un reloj de arena ve la disolución de un imperio.
El que juega con un puñal presagia la muerte de César.
El que duerme es todos los hombres.
En el desierto vi la joven Esfinge, que acaban de labrar.
Nada hay antiguo bajo el sol.
Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.
El que lee mis palabras está inventándolas.

(La Cifra)

Borges en Alemania: es su obra traducida, son sus lectores desde la aparición de *Labyrinthe* en 1959 en el Carl Hanser Verlag. Muchos lectores, como puede deducirse de las actividades editoriales; lectores de todas edades que siguen descubriéndolo, según mi limitada experiencia personal. Parece, que es Borges, quien, como ningún autor contemporáneo de habla castellana, ha impresionado, influido a intelectuales y escritores alemanes. Un fenómeno comparable, quizá, con la presencia de la obra de Thomas Mann entre los escritores e intelectuales hispanoamericanos. Presencias, ambas, que existen, aunque no salten a la vista como es el caso con el homenaje —muy ambivalente— de Umberto Eco a Borges en su novela *El nombre de la rosa.*

Que yo sepa, hay solamente dos libros de escritores alemanes con títulos borgianos. *Der Blinde in der Bibliothek (El ciego en la biblioteca),* es el texto-título de un tomo con retratos literarios de Horst Bienek (1923-1990). Un ensayo bello, relativamente breve, con fragmentos de escritura borgiana intercalados, cuyo centro dramático es el encuentro del novelista con él en la Biblioteca Nacional de Buenos Ares, en 1974. Había regresado Perón al poder, y coincidió la visita con el último día de Borges en la función de director. Bajo el mismo título, Bienek escribió años más tarde, a causa de la muerte de Jorge Luis Borges, un artículo en *Die Zeit*[5]. Un texto intuitivo también, en que conjura el encuentro de 1974, pero recuerda además ese asombro, al principio, al haber leído a Borges por primera vez. Asombro, admiración, conmoción: «Se tenía a Kafka —y ahora: Borges», escribe. Desdichadamente (o quizá no, porque articula una especie de euroignorancia, un prejuicio que se percibe a menudo entre líneas en la crítica literaria alemana), desdichadamente dice, que a Borges «en su continente» no se lo venera ni valora como en Europa, insinuando que la gente «allí» no es capaz de entender a ese espiritu, por ser «occidental, universal y enciclopédico».

Borges gibt es nicht (Borges no existe) se titula la quinta novela del escritor Gerhard Köpf (nacido en 1948). Una promesa de encontrarse con algún espíritu o juego borgiano al inicio, que no se cumple. Parte el autor del chiste bonaerense sobre ese ser ficticio, inventado por Adolfo Bioy Casares, y lo aplasta, lo ahoga en algo que es me-

[5] *Horst Bienek:* Der Blinde in der Bibliothek. Literarische Portraits. *Carl Hanser Verlag, München Wien 1986, pág. 158.* Die Zeit, *20-6-86.*

dio saga épica, medio seminario literario. Y como el chiste no alcanza ni para cuento, sustituye al pobre B. por un pobre T., Miguel Torga, el gran escritor portugués[6].

Se asemeja a la paradoja borgiana, lo que salta a la vista, si se contrasta su influencia y su imagen en Alemania con las realidades de la traducción y edición de su obra. Sin exagerar demasiado se puede constatar que, en comparación con el tratamiento que otros célebres escritores latinoamericanos reciben, a él se le trató con bastante descuido y desinterés.

Sólo ahora hay esperanza de que salga una edición, digna, fiel, crítica, de su obra completa, que será en parte reedición revisada, retraducida, completada. Fue iniciada en el Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, proyectada a veinte tomos, editada por Fritz Arnold (nacido en 1916) y Gisbert Haefs (nacido en 1950), quien, escritor también, ya anteriormente editó y tradujo textos de Borges y parte de la obra conjunta con Adolfo Bioy Casares, y lo hizo muy bien[7].

A pesar de que estuvo presente la escritura de Borges desde la publicación de *Labyrinthe* en las translaciones de Liselott Reger y Karl August Horst —creo, que no hay otro escritor de lengua castellana que haya tenido tantos traductores diferentes—, aunque fueron más bien selecciones, publicadas por diferentes casas editoriales[8], hasta que Carl Hanser Verlag intentó una primera edición de obras completas en 1980, en once tomos. Lo que, en parte, fue un pleno desastre[9]. Para no aburrir con una larguísima lista, coleccionando pesadillas como perlas, tres ejemplos que posiblemente ilustren algo de lo dicho:

En *El libro de los sueños (Buch der Träume,* Tomo 7) se ha destruido prácticamente el texto de Borges, porque se lo sustituyó parcialmente por otras versiones ya existentes en alemán. Se repitió el procedimiento en *El libro de los seres imaginarios (Einhorn, Sphinx und Salamander,* Tomo 8); pero además se alteró el orden compositivo, fundamentalmente para favorecer el alfabeto alemán. Así la introducción referente a Swedenborg ya no se encuentra en la primera parte, sino hacia el final; los demonios aparecen antes que los ángeles, etc. El tercer ejemplo lo tomo del género más maltratado, la poesía de Jorge Luis Borges; también como muestra para disparates de traducción. Se encuentra en el hermoso soneto «La lluvia» *(El hacedor;* en un tomo publicado en alemán por primera vez en 1963 bajo el título *Borges und ich, Borges y yo):*

> Bruscamente la tarde se ha aclarado
> porque ya cae la lluvia minuciosa.
> Cae o cayó. La lluvia es una cosa
> que sin duda sucede en el pasado.
> Quien la oye caer ha recobrado
> el tiempo en que la suerte venturosa
> le reveló una flor llamada *rosa*
> y el curioso color del colorado...

La palabra clave es «colorado». Para Borges. Tiene otro sentido para los traductores, que aparentemente la asocian con «corral». En la primera edición, Karl August Horst traduce el verso: *und die wunderliche Farbe von geschecktem Vieh (y el curioso*

[6] *Gerhard Köpf:* Borges gibt es nicht. Eine Novelle. *Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt 1991, pág. 172.*

[7] *Es edición en libros de bolsillo, iniciada en otoño de 1991: Acompañado por el tomo* Borges lesen (Leer a Borges), *con ensayos de Octavio Paz, Marguerite Yourcenar, el mismo Borges y Haefs, entre otros, fueron publicados: Tomo 1:* Poesía 1923-1929: *la primera vez que se puede leer íntegramente y en edición bilingüe los ciclos:* Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente y Cuaderno San Martín. *Tomo 2:* Kabbala und Tango. Ensayos 1930-1932: Evaristo Carriego, Discusión. *Seguirán seis tomos en 1992.*

[8] *Ultimamente, en 1990, por ejemplo, una selección de poemas 1923-1958 en la traducción de Otto Wolf: Jorge Luis Borges:* Zyklische Nacht (Noche cíclica). *Edición bilingüe. Serie Piper 831, Piper Verlag, München Wien 1990, pág. 170.*

[9] *Jorge Luis Borges:* Gesammelte Werke in 11 Bänden. Gedichte. Erzählungen. Essays. *Diferentes traductores y editores.*

color de ganado manchado); en la edición revisada (Tomo 6, obras completas, 1982) Haefs lo cambia por: *und die seltsame Farbe bunter Rinder (y el raro color de ganado multicolor).*

Entre los anexos a la edición de «obras completas», el Carl Hanser Verlag publicó en dos tomos y excelente traducción la «obra conjunta» de Borges con Adolfo Bioy Casares (1983/1985). Pero el *Libro del cielo y del infierno*, compuesto por ellos, salió en otra casa; en la misma editorial, que en 1983/84 publicó los treinta tomos de literatura fantástica, la también borgiana *Biblioteca de Babel*[10].

Dejando de lado la nueva edición de obras completas iniciada en 1991, así como *Los conjurados*, el libro de poesía todavía sin translación al alemán, los últimos textos publicados aquí fueron *Die letzte Reise des Odysseus (El último viaje de Ulises = Siete noches* y *Nueve ensayos dantescos)*, y un tomo con treinta de las conversaciones con Osvaldo Ferrari. El título, donación de Schopenhauer: *Lesen ist Denken mit fremdem Gehirn (Leer es pensar con cerebro ajeno)*[11].

En la recepción crítica de estos dos libros se perciben, a veces con gran claridad, cambios en la imagen tradicional alemana de Jorge Luis Borges; hay sonidos, antes poco comunes. Refiriéndose a las *Siete noches*, Hanspeter Brode en la *Frankfruter allgemeine Zeitung*[12], por ejemplo, expresa su profunda conmoción ante el hecho, de que el «sabio mundial argentino» conecte el universo literario con su propia vida, su persona, como lo hace. Con pensamientos, con sentimientos, hasta con sus angustias y pesadillas, reflejadas en laberintos, espejos, máscaras... Bajo el título *Der Visionär im Dialog (El visionario en diálogo)* el crítico Hans-Jürgen Schmitt en la *Süd-Deutsche Zeitung*[13] escribe, refiriéndose a las conversaciones entre Borges y Ferrari: «Ese libro es Borges, directo. Está descubierto; es interesante también allí donde no concuerdo con él; demuestra nobleza en la crítica, no hay vanidad...» Ya habla del cariño, del amor que en esos diálogos se reflejan, constatando que la condición del amor a la literatura es siempre el amor a la vida...

Los justos

Un hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire.
El que agradece que en la tierra haya música.
El que descubre con placer una etimología.
Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.
El ceramista que premedita un color y una forma.
El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.
Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.
El que acaricia a un animal dormido.
El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.
El que agradece que en la tierra haya Stevenson.
El que prefiere que los otros tengan razón.
Estas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.

(La Cifra)

Oigo decir a Borges: *I am that I am. I am that I am*, evocando la *Umnachtung* de Jonathan Swift. Y el hecho de que en hebreo lo que Dios dice es: *seré el que será.*

[10] *Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares:* Das Buch von Himmel und Hölle (Libro del cielo y del infierno). *Traducción: María Bamberg. Edition Witbrecht, Stuttgart 1983, pág. 224.* Die Bibliothek von Babel. *30 tomos, los prefacios de Borges traducidos por María Bamberg. Edition Weitbrecht. Stuttgart 1983/84.*

[11] *Jorge Luis Borges:* Die letzte Reise des Odysseus. Essays 1980-82; *tomo anexo a las «obras completas». Edición y traducción: Gisbert Haefs, Carl Hanser Verlag, München Wien 1987, pág. 206. Jorge Luis Borges/Osvaldo Ferrari:* Lesen ist Denken mit fremdem Gehirn. *Edición y traducción de Gisbert Haefs. Arche Verlag, Zürich 1990, pág. 307.*

[12] Frankfurter allgemeine Zeitung, *23-5-85.*

[13] Süddeutsche Zeitung, *15/16-9-90.*

Le oigo decir —cuando hablamos del Premio Cervantes, que recibió en 1980—: Y el rey me dijo una cosa muy linda ¿recuerda? Cuando nos despedimos, me dijo: «Un joven rey lo admira. ¡Qué lindo! ¿no?»

Le oigo decir, con voz muy joven: Cuando yo era joven, cuando uno es joven, uno quiere ser el príncipe Hamlet, Lord Byron o Baudelaire o Raskolnikoff. Cuando uno es viejo, ya se cansa de estas ambiciones ¿no? Trata de ser feliz, o, en todo caso, si no llega a la felicidad, hay la resignación, la serenidad por lograr...

Le oigo decir —cuando hablamos del cuento «El otro» (en *El libro de arena*): Sí, ese cuento se me ocurrió en Cambridge a orillas del Río Charles. Porque yo estaba sentado en un banco que tiene la misma forma de otro banco, en el cual había estado sentado en Ginebra, hace muchos años ¿no?... Entonces me salió toda esta historia. Estando en un banco, frente al Río Charles, viendo que el río cargaba grandes bloques de hielo, sí...

Le oigo decir lo que no dijo: ¡Qué raro! ¿Y ustedes todos no me han olvidado? ¿Hacen ese *Cuaderno?* ¡Ay, caramba, muchas gracias!

Rosemarie Bollinger





Borges y nosotros, en los sesenta

Acabábamos de dejar atrás la adolescencia y, ni hace falta decirlo, todavía nos absorbía el *dictum* de lo inequívoco. Los tiempos, además, propiciaban la inmediata cancelación de dudas y vacilaciones: a nuestra América, a la Argentina sobre todo, las sentíamos atravesadas por el viento de las grandes decisiones y no parecía quedar mucho espacio para la ambigüedad o las zonas grises en esa década recién estrenada. Quienes entrábamos en ella con apenas veinte años debíamos decidir, por ejemplo, qué hacer con el peronismo, ese «hecho maldito de la burguesía» que la clase media ilustrada de la generación anterior había empezado a tramitar con grandes dificultades, pero que aún obligaba a entrar en una batalla de luces y sombras donde el mal y el bien se enfrentaban como en los diseños míticos. Movilizados por la gran utopía que había triunfado en Cuba en 1959, no nos fue imposible integrar el peronismo dentro de una perspectiva revolucionaria, un paso que —pensábamos— sólo los timoratos y los empedernidos podían creer descabellado. Muy pronto, y no sin el íntimo goce de quienes saben o sospechan que serán ratificados por la historia, nos hallamos dueños de un racimo de convicciones sólidas, irrefutables, a partir de las cuales no parecía inalcanzable poder separar lo complejo de lo simple.

Estando sumergidos en tales cavilaciones, encontramos a Borges. Lo recibimos —no me queda duda alguna al recordar esos días—, como un Borges doble, vestido de entrecasa y vestido de paseo; un Borges preparado, ya, para el consumo interno y otro para la exportación. El Borges doméstico era el que, tan atrás como podíamos recordar, venía a polemizar sobre el peronismo con Sábato (a propósito de ciertas afirmaciones de Martínez Estrada) en las páginas de *Sur* y *Ficción*, a menos de un año de la caída de Perón en 1955. De ese Borges habíamos leído ciertas páginas residuales —«El simulacro», «L'illusion comique»— que, engastadas como al pasar en sus textos fundamentales, estaban dominadas por una furia intensa ciertamente poco borgeana, por un contenido desprecio inequívocamente anti(popular/peronista). De ese Borges conocíamos el vitriólico, exasperado relato antiperonista «La fiesta del mons-

truo», que *Marcha,* prestigioso periódico uruguayo de izquierda, había publicado pocos días después del derrocamiento del régimen. Ese Borges doméstico no era todavía un objeto de culto para los *mass media* locales y extranjeros, ni era la meca de turistas ilustrados que devino más tarde. Su rostro público estaba más que nada confinado a las aulas de Filosofía y Letras, donde dictaba inglesa y norteamericana, y a la Biblioteca Nacional, que dirigía. Es por eso, acaso, que su postura antiperonista nos era más visible a estudiantes, escritores e intelectuales; por ello, quizás, una manera inevitable de empezar a leerlo fue, entre otras, en la casa de todos y a la sombra de su furia ideológica.

Afuera preferían hablar de otro Borges, no contaminado por las mareas locales. En Francia —todavía, por entonces, punto de inflexión de la cultura argentina—, Maurice Blanchot había dedicado en 1959 un capítulo entero de *Le livre à venir* a examinar «El Aleph», que reputaba fundamental para las letras contemporáneas. Michel Foucault confesaba en *Les mots et les choses* haber partido de un texto de *Otras inquisiciones* para organizar su examen de las taxonomías. En 1964 la revista *L'Herne* había publicado un número especial sobre su obra, dotado de firmas prestigiosas; hacia 1967, dos volúmenes de *entretiens* ya le habían sido dedicados en París. De este Borges se separaba, sin excepción alguna, el escritor del hombre político, con un limpio corte quirúrgico seguro de sí mismo (aún en Francia, donde hacía ya una década que Sartre había cuestionado ese tipo de operaciones). Así recortado, de este Borges de afuera se celebraba todo cuanto nos atraía con la fascinación que posee lo que simultáneamente llama y rechaza desde sí mismo: en sus textos, el poder del lenguaje; la práctica de una literatura de reflejos erudita en lenguas y conocimientos exóticos; la cuidadosa expulsión del lugar común y el minucioso control del lenguaje cotidiano sin caer en lo afectado; la ironía omnipotente y microscópica; la imaginación atada a la experiencia cotidiana y ejercida con un rigor casi matemático; el remate exento de parábola o pedagogía. Los ecos de afuera se unían a unas pocas lecturas locales, como la que había empezado a establecer la argentina Ana María Barrenechea en un estudio fundacional que desde su título —*La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*— orientaba hacia otro Borges, indemne a las tormentas domésticas.

Nuestros Borges eran, así, dos, pero de modo complejo. La esencia oximorónica de su estilo, la figura de contradicción que aparecía con tanta frecuencia en su discurso —*x es p y no p; si p, entonces q* pero también *si p, entonces no q*—, alimentaban resultados gnoseológicos y estéticos tan seductores como desconcertantes. Muchos de sus textos narraban un ahora perpetuo, un presente estático y atemporal que negaba la categoría de sucesión; en otros no había garantía alguna de que el conocimiento no fuera falso o ficticio, o de que las doctrinas y teorías tuvieran algún valor de verdad que no dependiera de una perspectiva o premisa subjetiva. De esos textos que intercambiaban el traidor con el héroe, el hereje con el ortodoxo o el infierno con el paraíso emergía una *contra-dicción* en la que podíamos hallar la dicción de lo indecible, pero también la dicción de la inmovilidad, de la pasividad ante las turbadoras

opciones que la historia suele plantear a los seres humanos. Las paradojas, las contradicciones, el escepticismo radical de esos textos embestían por un lado contra nuestra necesidad generacional e histórica de eliminar la duda metódica de nuestra agenda de trabajo; por otro, empero, nos ayudaban a comprender el jesuitismo raigal de derecha que acechaba en buena parte de nuestra cultura media, según el cual era posible separar total y pragmáticamente lo ilícito de lo verdaderamente inmoral, el mal menor del mal mayor o, en suma, lo oscuro de lo claro y lo acertado de lo erróneo. Así, si uno de los dos Borges nos llevaba a tomar partido irrevocablemente, y, por lo tanto, a menospreciar el territorio de las contradicciones, el otro nos sugería estimar toda elección fundamental como añagaza epistemológica, como sueño de una razón que fatalmente la sinrazón procura.

El Borges doméstico había aseverado en una conferencia de 1951 publicada luego en *Sur* en 1955, que eliminar el color local es el único procedimiento que puede garantizar un carácter nacional a la literatura; la ausencia de camellos en el *Alcorán*, por ejemplo, prueba lo intrínsecamente árabe de ese texto. Leer este Borges en los sesenta implicaba para nosotros dos operaciones simultáneas: apartar, primero, la aparente lección de estética para retraducirla al dominio de una discusión sobre los nacionalismos que era propia de los cuarenta; retraducir esta discusión, de inmediato, en términos del debate sobre el peronismo y las izquierdas, que era el que verdaderamente preocupaba a nuestra generación. Así, inevitablemente, el antinacionalismo se unía, en ese Borges doméstico, al antiperonismo. Ese antinacionalismo, ¿le habría quizá dictado, ya en 1928, y a pesar de su criollismo de entonces, la dura belleza del sintagma «una parecita, el fracaso criollo de un sauce?». No teníamos dudas acerca de qué le dictaba, ahora, en los sesenta y setenta, su nostalgiosa apelación al par Mujica Láinez: «alguna / vez tuvimos / una patria —¿recuerdas?— y los / dos la perdimos». O la negación —por vía, precisamente, de la literatura— de lo propio y real: «Yo iba por un camino de la llanura. Me pregunté sin mucha curiosidad si estaba en Oklahoma o en Texas o en la región que los literatos llaman la pampa». No podíamos, tan fuerte eran el sonido y la furia, fundir los dos Borges en uno para estipular las dosis exactas que se mezclaban en sus textos. No nos era posible, como nos fue a muchos casi treinta años más tarde, no asimilar su peculiar tratamiento de lo (ir)real con el escapismo. No podíamos ver, bajo la superficie (aparentemente despolitizada) de sus textos la posible referencia —¿comprometida, acaso?— a la realidad, a la política, a la historia. No pudimos leer en «El hombre en el umbral» o en «El jardín de senderos que se bifurcan» la discusión que esos textos hacen del colonialismo, o en «La historia del guerrero y la cautiva» la ambigua crítica a la conquista del desierto, al triunfo del hombre blanco y, por lo tanto, de Roca y de la historia oficial argentina.

No obstante, los del sesenta tuvimos el mérito —que reivindico ahora, cuando ya no es imposible hacerlo— de intentar por primera vez la fusión de esos dos Borges. Si, salvando las diferencias mayores y menores, hubo una generación francesa que «recuperó» a Céline y una norteamericana que lo hizo con Pound, la nuestra comenzó

la tarea de asimilar a Borges más allá del rechazo y del malentendido que nos imponían, total o parcialmente, su ideología política y estética. Lo pudimos hacer por estar un paso más allá del momento exacto en que había empezado su furia política. Además, por coincidir con otro Borges, el primero de todos, el anterior a los dos que recibimos en los sesenta. Ese Borges temprano de los años veinte que se había propuesto acriollar lo universal; que había dejado escrito en 1926 en *El tamaño de mi esperanza*, el libro que él había preferido olvidar y que nosotros desenterramos en los sesenta: «A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostalgiosos de lo lejano y ajeno: ellos son los gringos de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma». Por vía de ese primer Borges —que en 1921 había declarado en verso «y sentí Buenos Aires: / [...] los años que he vivido en Europa son ilusorios»; que escribía *ciudá*, elevaba el truco a tópico lírico y rescataba al poeta popular Evaristo Carriego—, empezamos a fundir los dos Borges agonistas. Como él lo había querido para Carriego, su inclusión en «la más reservada y verdadera *ecclesia invisibilis*» de las letras no la quisimos deber a la fracción de ira de su palabra.

Andrés Avellaneda





Borges y la crítica española

La nómina de los escritos no es demasiado divertida, pero no es arbitraria es un diagrama de su historia mental.

Borges: «Pierre Menard, autor del Quijote»

La estancia del joven Borges en España y su activa participación en el ultraísmo hicieron que su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923, fuera considerado inmediatamente por la crítica española del momento con un gesto generoso que tardará en repetirse. De este primer poemario se ocuparon Enrique Díez Canedo desde las páginas de *Alfar*, y un año después desde las de *España*, y Ramón Gómez de la Serna, en la *Revista de Occidente*. El primero centra su atención en el ritmo del verso, que aunque se trate de verso libre, por inspiración extranjera, tiende al endecasílabo y sus combinaciones tradicionales, cinco y siete, logrando un verso «clásico». Ramón Gómez de la Serna, después de una evocación personal de Jorge Luis y Norah Borges, señala la filiación gongorina de algunos versos: «Un Góngora más situado en las cosas que en la retórica retiembla en la copa de Borges», y aunque oblicuamente, señala la nueva visión de Buenos Aires que presenta este libro. El siguiente libro de poesía, *Luna de enfrente*, fue saludado, también desde las páginas de la *Revista de Occidente*, por su compañero en la aventura vanguardista, Guillermo de Torre. Este señala el abandono del credo vanguardista, así como las dos vertientes de su lenguaje: el español clásico y la charla porteña. Rafael Cansinos Assens, siempre admirado incondicionalmente por Borges, en su libro *La nueva literatura* (1927) le dedicó varias páginas. En las primeras traza la imagen del joven Borges ultraísta y se ocupa de sus primeros libros de poesía y del primero de ensayos, *Inquisiciones*. No puede menos que reconocer que en estos poemas se ha alejado del espíritu vanguardista y los sitúa en la tradición de Quevedo y Villarroel, y anota que «es un poeta con algo de profesor y de filósofo»[1].

El primer libro de ensayos, *Inquisiciones*, mereció la atención nada menos que de Benjamín Jarnés y Pedro Henríquez Ureña. Desde las páginas de la *Revista de Occidente*, Jarnés critica la actitud «pirómana» del joven inquisidor, ya que «encenderla es oficio de otras manos». Tras pasar a un resumen favorable del contenido, elogia el estilo de su prosa juvenil, en la línea de la primera crítica; al tiempo que comenta

[1] *Enrique Díez-Canedo, «Fervor de Buenos Aires», en* Alfar, *n.° 3 (1923),* España, *n.° 413 (1924). Fue recogido en el libro* Letras de América, *México, El Colegio de México, 1944; aparece también en Jaime Alazraki, editor,* Jorge Luis Borges, *Madrid, Taurus, «El Escritor y la Crítica», 1976, págs. 21-23. Ramón Gómez de la Serna, «El fervor de Buenos Aires»,* Revista de Occidente, *tomo IV, n.° 10 (abril-junio 1924), págs. 123-127 y en Alazraki,* ob. cit., *págs. 24-26; Guillermo de Torre, «Luna de enfrente. Poemas»,* Revista de Occidente, *tomo XI (enero-marzo 1926), págs. 409-411, reproducido en Alazraki,* ob. cit., *págs. 32-33; Rafael Cansinos Assens, «Jorge Luis Borges»,* La nueva literatura. Tomo III. La evolución de la poesía (1917-1927). *Madrid, Páez, 1927, págs. 280-302, cfr. Alazraki,* ob. cit., *págs. 34-45.*

que uno de sus ensayos más famosos «Menoscabo y grandeza de Quevedo», publicado con anterioridad en la *Revista de Occidente*, declarando a Borges su «nieto adoptivo». Un año más tarde, Henríquez Ureña comenta el libro en la *Revista de Filología Española*, además del elogio de las «inquisiciones» sobre Torres Villarroel y Quevedo, centra su atención en la investigación estilística de los autores tratados, hasta entonces rara en las letras hispánicas, señalando a continuación que no se queda ahí, dada su inclinación filosófica. Al hablar del estilo del joven Borges nota con exactitud que «no siempre acierta» y «es de esperar que Borges aprenda a quitar sus andamios y alcance el equilibrio y la soltura», deseo que pronto se cumplió y que coincide con la apreciación del propio Borges sobre su barroquismo estilístico inicial[2].

Aunque no esté relacionado con la crítica, quizá sea de interés recordar que *La Gaceta Literaria* publicó el poema «Un patio» de *Fervor de Buenos Aires*, en 1927, dentro del número en homenaje a Góngora y un año más tarde el ensayo «El idioma de los argentinos», que da título al libro publicado en Buenos Aires ese mismo año de 1928[3].

No volvemos a tener noticias de Borges hasta la importante antología de Federico de Onís, de 1934, en la que aparecen poemas de los tres libros de poesía publicados hasta entonces. Onís lo incluye en el ultraísmo y en el breve perfil que le dedica, después de resumir su trayectoria vanguardista, y señalar su conocimiento de las literaturas modernas y clásicas, insiste en su preocupación por el estilo, tanto en la poesía como en los ensayos, considerándolo «moderno y clásico a la vez, como también es argentino hasta la médula, con proyecciones universales»[4].

Amado Alonso, desde Buenos Aires, fue el primero que se ocupó del primer libro de relatos de Borges, *Historia universal de la infamia* (1935). De este libro «desaforado» destaca su «fisonomía estilística muy particular», sobre todo en su adjetivación, puesta al servicio de un también peculiar humorismo, que se basa en la unión de lo literario con lo vital, en una burla contra los convencionalismos literarios. También señala que esta prosa, basada en la economía y en la condensación, es superior a la de los libros anteriores, de modo que ya estaríamos ante un «estilo verdadero»[5].

Como vemos, la primera lectura de Borges, dejando a un lado las alusiones a su etapa vanguardista, se focaliza en el estilo del joven escritor argentino; actitud que tardará varios años en volver, seducidos sus lectores por las asombrosas tramas de sus relatos. Este estilo, tanto en prosa como en poesía, tendría dos vertientes: la clásica, abundando en la filiación quevedesca que lo relaciona con la tradición literaria española, y la argentina, sobre todo la entonación orillera, que en cualquier caso, no rompería la norma. Es decir, el estilo borgiano sería una especie de continuación, no de ruptura, con la tradición literaria española. Borges, ya en 1927, en *El idioma de los argentinos*, reflexionaba sobre la supuesta oposición entre casticismo y argentinismo, que ya había enunciado someramente en «El idioma infinito», aparecido en 1925 en la revista *Proa*. Después de rechazar el lunfardo, como mera jerga gremial,

[2] *Benjamín Jarnés, «Jorge Luis Borges:* Inquisiciones *(Editorial "Proa")»,* Revista de Occidente, *n.º 25 (julio-sept. 1925), págs. 125-127; Pedro Henríquez Ureña, «Borges, J.L. Inquisiciones»,* Revista de Filología Española, *XIII (1926), págs. 79-80. Recogido en Alazraki,* ob. cit., *págs. 29-31.*

[3] La Gaceta Literaria, *n.º 11 (1 de junio de 1927), I, pág. 63 y n.º 38 (15 de julio de 1928), I, pág. 238.*

[4] *Federico de Onís,* Antología de la poesía española e hispanoamericana, *Madrid, Revista de Filología Española, 1934, pág. 1150.*

[5] *Amado Alonso, «Borges, narrador»,* Sur, *n.º 14 (noviembre de 1935), págs. 105-115. Reproducido en Alazraki,* ob. cit., *págs. 46-55. Este trabajo pasó a formar parte del libro* Materia y forma en poesía, *Madrid, Gredos, 1955, págs. 434-449.*



señala que entre el español de los españoles y el de los argentinos la única diferencia es de matiz:

> matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria. [...] No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación. Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica, es grande en lo que mira a las emociones. Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí[6].

Borges por los años treinta, en «El escritor argentino y la tradición», al repasar las soluciones dadas al problema enunciado en el título del ensayo, dice:

> Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. [...] muchas objeciones podrían hacérsele, pero basta con dos. La primera es ésta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es ésta: entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido.

Y concluye que la tradición argentina es toda la cultura occidental[7].

Después de estas apreciaciones iniciales, la obra de Borges desaparece casi por completo del panorama crítico español. Nada hay sobre él durante la década de los cuarenta; en los años cincuenta entra en la nómina del *Diccionario de la literatura española*, publicado por la Revista de Occidente, de la mano del que será su fiel divulgador durante mucho tiempo, Jorge Campos. También, desde las páginas de la revista *Insula* irá informando a los lectores españoles de las publicaciones del escritor argentino. De momento, sólo tenemos en 1958 una reseña del *Manual de zoología fantástica*, firmada por Ventura Doreste, en la que hace hincapié en la puntual, y a veces fantástica, erudición de la antología, y la considera «un inestimable tesoro», incluso superior a algunos cuentos. Del mismo año es un artículo de cierta extensión de Miguel Enguídanos sobre los cuentos[8]. Es sobre todo a partir de los años sesenta cuando Borges interesa a los españoles, interés que se ve propiciado por su consagración por la crítica francesa y por su visita a España en 1963. Después de esta fecha la bibliografía aumentará considerablemente, sobre todo en la década de los ochenta, contribuyendo a la creación de la biblioteca borgiana.

Aunque se salga de nuestro propósito, hay que recordar que la publicación de las obras de Borges en España a partir de los años sesenta, así como la edición y traducción de libros fundamentales sobre Borges de críticos extranjeros y su presencia en revistas especializadas, indudablemente contribuyeron de manera eficaz a la lectura de su obra, a lo que hay que sumar las páginas de divulgación de muchas publicaciones periódicas. A raíz de la concesión del premio «Miguel de Cervantes» en 1979 y después de la muerte de Borges, han aparecido libros que recogen los trabajos presentados a distintos congresos, en los que abunda la presencia de importantes críticos extranjeros, bien sobre aspectos concretos de su obra, como *España en Borges* o *Bor-*

[6] *J.L. Borges, «El idioma de los argentinos», en J.L. Borges y J.E. Clemente,* El lenguaje de Buenos Aires, *Buenos Aires, Emecé, 1963, pág. 31. En «Las alarmas del doctor Américo Castro»* (Sur, *n.º 86, 1941) Borges volvió a ocuparse del problema, en esta ocasión de forma virulenta, al «reseñar» el libro de don A. Castro sobre* La peculiaridad lingüística rioplatense; *poco más tarde, Amado Alonso, en «A quienes leyeron a Jorge Luis Borges, en* Sur, *n.º 86»* (Sur, *n.º 89, págs. 79-81) salió en defensa del Instituto de Filología Hispánica de Buenos Aires, atacado duramente por Borges, estimando injusta su apreciación.*

[7] *Jorge Luis Borges,* Discusión, *en* Obras completas I (1923-1972), *Buenos Aires, Emecé, 1989, pág. 271. Sobre esta cuestión véase Nora Catelli, «Borges y la literatura española: la analogía imposible», en* España en Borges, *Fernando Rodríguez Lafuente, coord., Madrid, El Arquero, 1990, págs. 56-59.*

[8] *Ventura Doreste, «Borges y la zoología fantástica»,* Insula, *XIII, n.º 142 (sept. 1958), pág. 5; Miguel Enguídanos, «Imaginación y evasión en los cuentos de Jorge Luis Borges»,* Papeles de Son Armadans, *año III, t. X, n.º 30 (sept. 1958), págs. 233-251.*



ges entre la tradición y la vanguardia, o de carácter misceláneo en los que también tiene cabida la creación al modo borgiano, no siempre afortunada[9].

Si repasamos los estudios sobre la obra de Borges realizados en España por críticos españoles, lo primero que se advierte es que la mayor parte de ellos se ocupan de los relatos; a mucha distancia se encuentran los dedicados a la poesía, que en tantas ocasiones no son sino un «acuse de recibo»; hay un olvido casi total de la producción ensayística y brillan por su ausencia los dedicados a las obras en colaboración. Con este panorama parece confirmarse el temor de Borges de pasar a la historia de la literatura como escritor de cuentos y no como poeta, tal como fue su deseo. No podían faltar, tratándose de la figura de Borges, las entrevistas y lo que podríamos llamar «evocaciones». Algunas de las entrevistas que aparecieron en publicaciones periódicas tuvieron lugar en Buenos Aires, con motivo de la estancia de algún crítico español en esta ciudad, como la de Ricardo Gullón que inaugura la serie; otras se celebraron durante los viajes de Borges a España, comenzando en 1963, cuya crónica hizo Rafael Lapesa. Su muerte en junio de 1986, lógicamente, dio lugar a varias rememoraciones de su vida y su obra[10].

Muchos años después de su crítica sobre *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente,* Guillermo de Torre se ocupó de la etapa vanguardista de Borges, a pesar de su posterior «abominación» del ultraísmo, actitud que reprueba. En este trabajo el crítico español, además de intentar reconstruir esa «prehistoria ultraísta», estudia las complejas relaciones del ultraísmo argentino y, por tanto, de Borges, con Leopoldo Lugones, señala sus deudas con el expresionismo alemán y da cuenta de dos libros que nunca vieron la luz, los *Salmos rojos* y *Los naipes del tahur*[11].

[9] Jorge Luis Borges. Premio «Miguel de Cervantes» 1979, *Barcelona, Anthropos/Ministerio de Cultura, 1979;* Abalorio. Revista de Creación *(Sagunto), n.º 13 (otoño-invierno 1986-1987);* Oro en la piedra. Homenaje a Borges. Murcia, *1987, Victorino Polo, coord., Murcia, Editora Regional, 1988;* España en Borges, *Fernando Rodríguez Lafuente, coord., Madrid, Ediciones El Arquero, 1990;* Borges entre la tradición y la vanguardia, *Sonia Mattalía, coord., Valencia, Generalitat Valenciana, 1990.*

[10] *Ricardo Gullón, «Borges y su laberinto»,* Insula, *año XVI, n.º 175 (junio 1961), pág. 1; Antonio Núñez, «El perfil humano de Jorge Luis Borges»,* Insula, *XVII, n.º 195 (1963), pág. 5; Rafael Lapesa, «Borges en Madrid»,* Revista de Occidente, *año I, n.º 1 (1963), págs. 109-112; Leopoldo Azancot, «Borges en Madrid»,* Indice, *XVIII, n.º 192 (1965), pág. 9; Francisco Ayala, «Presentación de Borges»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 220 (abril 1968), págs. 153-156 y en* Las plumas del Fénix. Estudios de literatura española, *Madrid, Alianza Editorial, 1989, págs. 617-621; Lázaro Santana, «La vida y la brújula»,* Insula, *XXIII, n.º 258 (mayo 1968), págs. 1 y 4-5; José A. Rial, «Al habla con Jorge Luis Borges»,* Indice, *XXIV (1 de enero de 1969), págs. 17-18; Rima de Vallbona, «Por los pasillos de Jorge Luis Borges»,* Insula, *XXIV, n.º 275-276 (octubre-noviembre 1969), pág. 4; Joan Queralt, «Conversación con Borges: Palabras y algunos cuentos»,* Revista de Occidente, *n.º 96 (1971), págs. 267-284; Jorge Rodríguez Padrón, «Conversaciones con Borges»,* Insula, *XXIX, n.º 335 (octubre 1974), pág. 11. Hay varios artículos sobre Borges en los números 475 (junio 1986) y 479 (octubre 1986) de* Insula.

[11] *Guillermo de Torre, «Para la prehistoria ultraísta de Borges»,* Hispania, *XLVII (1964), págs. 457-463;* Cuadernos Hispanoamericanos, *LVII (enero-marzo 1964), págs. 5-15, recogido en Alazraki,* ob. cit., *págs. 81-91. Guillermo Díaz Plaja se preocupó de la poesía del joven Borges escrita durante su estancia en su Mallorca, «Borges en Mallorca», en* Figuras con un paisaje al fondo, *Madrid, Espasa-Calpe «Selecciones Austral», 1981, págs. 137-141. Los poemas de juventud dispersos en las páginas de varias revistas españolas fueron recogidos por Carlos Meneses,* Poesía juvenil de J.L. Borges, *Barcelona, José Olañeta, 1978. Para la correspondencia con Sureda y con Adriano del Valle, véase: Carlos Meneses, ed., Jorge Luis Borges,* Cartas de juventud (1921-1922), *Madrid, Oríge-*



Recientemente Benito Varela Jácome ha considerado algunas de las características de los dos primeros poemarios de Borges. La voluntad de corrección se manifiesta en la eliminación en las sucesivas ediciones de los poemas ultraístas y también de composiciones regulares que contienen metáforas demasiado tradicionales o expresiones poco eufónicas. Los temas se organizan de acuerdo a unas formas gramaticales que piden un verso extenso. *Luna de enfrente* supondría una renovación de métrica, aunque hay ejemplos de metricismo. Este trabajo, de algún modo, complementa las apreciaciones de Díez-Canedo, pero mientras éste ponía el acento en lo «clásico» del verso borgiano, Varela Jácome insiste en la renovación. Miguel D'Ors pone de manifiesto la importancia y perduración en la poesía de Borges de la construcción del tipo «lento en la sombra», que, como ya señaló María Rosa Lida, tienen el modelo en Virgilio[12].

Antonio Carreño estudia el complejo problema de la identidad en la poesía de Borges, aunque acude necesariamente a textos en prosa donde se plantea la misma cuestión. Son de particular interés sus comentarios sobre el juego entre lo individual y el doble, el uso de algunas marcas gramaticales, y varios tópicos sobre la identidad, la inmortalidad y el autorreconocimiento. Concluye, con Borges, que «ser alguien es convertirse, paradójicamente, en nadie. Por lo mismo, la identidad personal se funde en la misma negación: en ese "otro" imaginado que, confirmándose en la obra escrita, se enajena del que se siente tan diferente». Luis Sainz de Medrano intenta hacer un recorrido por la poesía de Borges, desde *Fervor de Buenos Aires* hasta *La cifra*, poniendo la poesía en relación con la prosa para señalar convergencias y divergencias, como la presencia de la emotividad en la poesía, siempre dentro de su carácter intelectual[13].

Teodosio Fernández se ocupa del retorno a la poesía en la madurez del escritor, en la que reivindica a Lugones, por tanto al modernismo, y con él la relación entre poesía y música de la que habla Borges; poesía intelectual, pero también intuitiva con la recuperación del poder mágico de la palabra, aunando la actuación de la inteligencia y la de la musa. Por otra parte, cabe señalar el carácter progresivamente autobiográfico de la última poesía[14].

nes, 1987; Rosa Pellicer, «Cartas de Jorge Luis Borges a Adriano del Valle», Voz y Letra. Revista de Filología, 1 (1990), págs. 207-214.

[12] *Benito Varela Jácome, «Técnicas poéticas en los primeros libros de Borges», en Sonia Mattalía, coord.,* Borges: entre la tradición y la vanguardia, *Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, págs. 99-117; Miguel d'Ors, «Sobre las construcciones de tipo "lento en la sombra" en la obra de Borges»,* Anales de Literatura Hispanoamericana, *vol. IV, n.º 5 (1976), págs. 379-385, M.ª Rosa Lida, «Contribución al estudio de las fuentes literarias de Jorge Luis Borges»,* Sur, *n.º 213-214 (julio-agosto 1952), págs. 50-57.*

[13] *Antonio Carreño, «La negación de la persona: Jorge Luis Borges», en* La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara, *Madrid, Gredos, 1982, pág. 163; Luis Sainz de Medrano, «La poesía de Borges: el otro, el mismo», en* Oro en la piedra. Homenaje a Borges. Murcia, 1987, *Victorino Polo, coord., Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Colección «El Dorado», 1988, págs. 295-310.*

[14] *Teodosio Fernández, «Entre la vida y la literatura: sobre Borges y su poesía de madurez», en* Abalorio. Revista de Creación *(Sagunto), n.º 13 (otoño-invierno 1986-1987), págs. 35-42;* «El hacedor: *sobre los poderes y el fracaso de la literatura»,* Revista de Occidente, *n.º 86-87 (julio-agosto 1988), págs. 82-94; «Borges y la esencia de la poesía»,*

Finalmente, mencionaremos otros estudios más puntuales, como el de Gustavo Correa sobre el símbolo del agua, en el que considera el cambio que se produce entre los primeros poemarios y los publicados a partir de 1943, en los que está más estrechamente relacionado con el paso del tiempo. Miguel Enguídanos defiende el criollismo de Borges presente en sus primeros libros y en esa vuelta a la poesía que supuso la publicación de *El hacedor*, frente a la crítica que lo acusa de cosmopolita. Más recientemente, Alcira B. Bonilla estudia el uso del *haiku* y algunos poemas de tema japonés en la poesía de Borges, sobre todo en *La cifra*[15].

Mucho más interés que la poesía han suscitado los relatos de Borges. Como en el caso de los estudios sobre la poesía, no es posible establecer unas líneas críticas claras. Dejando a un lado los trabajos meramente divulgativos o descriptivos, una parte de la crítica dedica sus esfuerzos a demostrar que las ficciones de Borges no son meros juegos verbales de elegante arquitectura, al considerar la imaginación una facultad creadora, sin la cual no es posible la existencia de la literatura, como sostiene Miguel Enguídanos en el artículo antes citado. La fantasía creadora está siempre guiada por la inteligencia que origina la perfección matemática de sus relatos, en la que nos muestra una imagen del mundo y de sí mismo, como sostiene Ventura Doreste[16]. Este tipo de interpretación suele basarse en las relaciones de Borges con la filosofía, ya que casi todos aluden, como es lógico, al idealismo y a la influencia de determinados filósofos racionalistas. Las obsesiones borgianas suelen tener un carácter metafísico y sufren una operación de metaforización al convertirse en ficciones. El problema más tratado es el de la unidad y la multiplicidad, estrechamente relacionado con el de la identidad personal, tema de muchos de sus relatos, poemas y ensayos. Frente a la opinión de la mayoría de la crítica española sobre la existencia de un «orden», o por lo menos su busca, en el universo borgiano, otros autores, como Luis Larios, lo niegan categóricamente[17].

en Sonia Mattalía, ob. cit., *págs. 35-44. Respecto a la poética borgiana no he podido consultar V. Cervera Salinas, «La poética de Jorge Luis Borges. Un intento de fundamentación»,* Anales de Filología Española *(Murcia), I (1985).*

[15] *Gustavo Correa, «El símbolo del cuarto elemento en la poesía de Jorge Luis Borges»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 322-323 (abril-mayo 1977), págs. 274-284; Miguel Enguídanos, «El criollismo de Borges»,* Papeles de Son Armadans, *año IX, tomo XXXIII, n.º 97 (abril 1964), págs. 17-32; Alcira B. Bonilla, «Jorge Luis Borges, un "haijin" en el Río de la Plata»,* Anales de Literatura Hispanoamericana, *n.º 13 (1984), págs. 69-90.*

Al no ser posible entrar en la consideración pormenorizada de las reseñas de la más reciente obra poética de Borges, que corresponde a la renovación del interés hacia él por parte de la crítica y de los lectores, me limito a dar cuenta de alguna de ellas: Carlos Meneses, «El oro de los tigres», Insula, *XXVIII, n.º 314-315 (enero-febrero 1973), pág. 18; Carlos Cortínez, «La poesía de Borges y* La moneda de hierro», Insula, *XXXII, n.º 364 (marzo 1977), pág. 3; Claudio Magris, «Borges y su* Nueva antología personal», Papeles de Son Armadans, *año XXIII, vol. XCI, n.º 271-273 (1978), pág. 5; Andrés Soria, «En el telar de literatura (Nota a un libro de Borges)»,* Insula, *XXXV, n.º 400-401 (abril-mayo 1980), pág. 13 (sobre* Nueva antología personal); *Jorge Campos, «Presencia nueva de Borges»,* Insula, *XLVII, n.º 425 (abril 1982), págs. 11-12 (sobre* La cifra).

[16] *Ventura Doreste, «Análisis de Borges»,* Revista de Occidente, *tomo XVI, n.º 46 (enero 1967), págs. 50-62; recogido en* Análisis de Borges y otros ensayos, *Las Palmas de Gran Canaria, El Arca, 1985.*

[17] *Manuel Benavides, «Borges y la filosofía»,* C. HA., *n.º 444 (junio 1987), págs. 118-126, «La filosofía de Borges», en* Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica, *Madrid, Instituto*

Frente a la negación de la realidad y de la historia, que llevaría consigo una falta de interés por las cuestiones políticas y sociales, Julio Matas y Julio Rodríguez Puértolas nos muestran a un Borges preocupado por su tiempo. Rodríguez Puértolas examina el tema de los antepasados heroicos, en el que aparece el problema del destino latinoamericano —y, por tanto, el suyo—, cifrado en la acuñación de Sarmiento «civilización y barbarie», y los dedicados a la época peronista, en los que hay una denuncia cívica. La barbarie se identifica con el proceso de descomposición de la sociedad argentina tradicional. Borges muestra un pesimismo político que lo lleva de sus ideas liberales al conservadurismo y de allí, tal y como parece desprenderse de su último libro de relatos, *El libro de arena,* a un enclaustramiento «en una verdadera fortaleza de reaccionarismo erigida para separarlo de un mundo cada vez más hostil y más extraño», en el que tiene mucho que ver la vuelta del peronismo a la Argentina. Julio Matas nos muestra a un Borges preocupado por cuestiones de orden moral, concernientes a los problemas de nuestra época. Para su demostración elige el cuento «Deutsches Requiem», una versión del modelo platónico de un nazi, que inspira a la vez repugnancia y compasión[18].

Un importante número de ensayos están dedicados a establecer las relaciones entre realidad y ficción. Adolfo Murguía, partiendo de la declaración borgiana de «vida y muerte han faltado a mi vida», plantea el dilema de Borges entre vida y literatura, recorriendo tres momentos: la vida ausente, la culpa y el laborioso amor a la escritura, utilizada como una frágil defensa contra el miedo a la acción. Esta polaridad, para Eduardo Tijeras, se manifestaría en la predilección de Borges por el tema del arrabal y del duelo entre malevos, que está en relación con la debatida y estéril discusión acerca del cosmpolitismo y el argentinismo. Cándido Pérez Gállego señala la importancia de la experiencia literaria en toda su obra, que no sólo tiene un sentido erudito, sino que además es otra forma de la fantasía, imaginada o exacta, como queda de manifiesto en la célebre dedicatoria de *El hacedor.* Este afán por crear una literatura erudita se puede considerar como un alejamiento de la propia experiencia vital, lo que no significa que Borges no cree en su obra una «auténtica conciencia y una coherente ideología», como lo demuestra el análisis de *Evaristo Carriego,* entre otros textos. Por otra parte, la acumulación de citas bibliográficas sirve para producir el cruce entre el plano vital y el literario[19].

Sonia Mattalía y Juan Miguel Company se ocupan de la negación del concepto del «realismo tradicional» en los relatos de Borges, ya que lo real es irrepresentable por medio del lenguaje, a la que se une nuestro radical desconocimiento de qué es la realidad, aunque inventemos sistemas para tratar de ordenarla. Como estudia también Teodosio Fernández, la literatura no dejará de ser, nada más ni nada menos, que un sueño voluntario. El constante interés por el problema de la incapacidad del lenguaje para representar lo que llamamos realidad, se manifiesta en los distintos ensayos de creación de lenguajes artificiales; Cristina González analiza someramente esta cuestión a propósito del idioma imaginado por el obispo Wilkins y Funes, el

de Cooperación Iberoamericana/Universidad Complutense, 1988, págs. 889-899; Luis Larios, «El mundo caótico de Jorge Luis Borges», Papeles de Son Armadans, *año XX, tomo LXXVI, n.º 227 (febrero 1975), págs. 115-120.*

[18] *Julio Rodríguez Luis, «La intención política en la obra de Borges: Hacia una visión de conjunto»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 361-362 (julio-agosto 1980), págs. 170-198; Julio Matas, «Borges y nuestro tiempo: Una ficción con moraleja», en* La cuestión del género literario. Casos de letras hispánicas, *Madrid, Gredos, 1979, págs. 83-107. Para la consideración de los cuentos de Borges como juego, véase José Luis García Martín, «Sobre la imposibilidad de la Biblioteca de Babel»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 273 (mayo 1973), págs. 507-511.*

[19] *Adolfo Murguía, «La escritura como irrisión. Una conjetura a propósito de J.L. Borges»,* Revista de Occidente, *n.º 20 (1983), págs. 77-86; Eduardo Tijeras, «La sugestión del arrabal porteño y el duelo malevo en Borges»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 319 (enero 1977), págs. 143-147; Fernando Quiñones, «El más borgiano territorio»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 224-225 (agosto-septiembre 1968), págs. 631-638; Cándido Pérez Gállego, «Borges o la erudición como fantasía»,* Revista de Indias, *año 16, n.º 103-104 (enero-junio 1966), págs. 107-119.*

memorioso. Finalmente, Antonio Armisén, en su comentario sobre «Emma Zunz», afirma que el género policíaco y el análisis psicológico se unen «al tema borgiano de la inadecuación última de lengua y literatura para la expresión de lo que comúnmente llamamos realidad»[20].

Las ideas de Borges sobre la realidad y la literatura, expuestas en sus ensayos, no podían menos que reflejarse en sus cuentos; así, Pérez Gállego estudia esta relación en «El Aleph», relato en que a través de una trama que conduce al descubrimiento de una revelación inesperada, por medio de la fusión del plano sentimental y del fantástico, produciéndose así el paso de lo real a la irrealidad y convierte una historia sentimental en una metáfora de la infinitud. También Francisco Ayala en el análisis textual de este cuento insiste en la fusión de los planos, reflejados en la mezcla de personajes reales y ficticios, y en el humor que recorre todo el relato. Antonio Risco estudia «Las ruinas circulares» como ejemplo de la modalidad de lo fantástico en que los límites entre fantasía y realidad borran sus fronteras, produciendo la perplejidad en el lector[21].

Respecto a una de las grandes preocupaciones de Borges, el tiempo, Pedro Ramírez Molas examina una serie de cuentos en los que surge como precursor de la problemática de la temporalidad en la actual novelística hispanoamericana, adivinando todas sus posibilidades, como la inexistencia del tiempo lineal, el tiempo regresivo, el instante eterno, el tiempo irreversible, el irrefutable, o su negación.

Alberto Julián Pérez desarrolla el método de Bakhtín en su estudio del discurso de la prosa borgiana. El libro está dividido en cuatro grandes capítulos, centrados en cuatro elementos fundamentales: el espacio y el tiempo, el personaje, el discurso narrativo y los géneros discursivos. Quizás el capítulo más interesante sea el dedicado al «cronotopo narrativo», es decir a las relaciones espacio-temporales. Dentro del espacio considera el espacio de la menipea, el familiar-extraño, los literarios. Las características más notables del tiempo son la irreversibilidad, la suspensión y la alteración, el instante, la causalidad mágica y la sucesión cronológica; a los que hay que añadir los propios del tiempo humano (memoria, imaginación, sueño, etc.). El tercer

[20] *Sonia Mattalía y Juan Miguel Company, «Lo real como imposible en Borges»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 431 (mayo 1986), págs. 133-142; Teodosio Fernández, «Jorge Luis Borges, o el sueño dirigido y deliberado de la literatura» en* Jorge Luis Borges. «Premio Miguel de Cervantes», 1979, *Barcelona, Anthropos/Ministerio de Cultura, 1989, págs. 109-128; Cristina González, «Wilkins y Funes: el lenguaje imposible»,* Insula, *XXXIII, n.º 383 (octubre 1978), pág. 3; Antonio Armisén, «*Emma Zunz. *Sobre la lectura, los modelos y los límites del relato», en* Formas breves del relato. *(Coloquio. Febrero de 1985), Madrid/Zaragoza, Casa de Velázquez/Dpto. de Literatura Española, 1986, págs. 297-308.*

[21] *Cándido Pérez Gállego, «El descubrimiento de la realidad en "El Aleph" de Jorge Luis Borges»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 214 (octubre 1967), págs. 186-193; Francisco Ayala, «Comentarios textuales a* El Aleph*», en* Realidad y ensueño, *Madrid, Gredos, 1963, págs. 144-153, también está recogido en* Los ensayos. Teoría y crítica literaria, *Madrid, Aguilar, 1971, págs. 1172-1180 y, recientemente, en* Las plumas del Fénix. Estudios de literatura española, *Madrid, Alianza Editorial, 1989, págs. 609-617; Antonio Risco, «Fusión de la ficción con la realidad.* Las ruinas circulares, *de J.L. Borges», en* Literatura fantástica de lengua española, *Madrid, Taurus, 1987, págs. 354-366. Véase también Pilar Gómez Bedate su estudio de conjunto sobre* El Aleph, *«Sobre Borges»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 163-164 (julio-agosto 1963), págs. 268-276.*



capítulo está dedicado a la heteroglosia y a la imitación de modelos literarios, así como a la incorporación de gran número de géneros extraliterarios. Por medio de los procedimientos estudiados, el cuento de Borges asumiría la capacidad de transformación y apertura que tiene, para Bakhtin, la novela[22].

Más escasos son los trabajos dedicados al estudio de la lengua y el estilo de Borges, aunque hay algunas consideraciones puntuales como los de Campos y Cuperman. Isabel Paraíso analiza el ritmo lingüístico y el de pensamiento en tres textos. Después de un minucioso análisis tonal de la dedicatoria de *El hacedor*, concluye que la tendencia a los tonemas suspensivos, junto a los fuertemente descendentes, son rasgos del estilo borgiano y están relacionados con su carácter «dubitativo, resignado, triste». En «Borges y yo» el ritmo zigzagueante contribuye a la antítesis y a la bipolaridad. Finalmente, la linearidad de «El Aleph» deriva de la coordinación de tres temas: «amor, sátira literaria y éxtasis místico». Desde un enfoque predominantemente estilístico, Rosa Pellicer estudia el léxico, la estructura de la prosa, con especial atención a la enumeración, el uso de la semejanza y la contigüidad, y la expresión del humor y de la duda. Concluye que los rasgos de estilo más característicos muestran un intento de organización del universo por medio del lenguaje y la literatura, apreciándose una resistencia en la presentación de la realidad de forma unívoca, lo que provoca la inversión y la repetición, dos modos de obrar del espejo[23].

Dentro de los trabajos sobre la obra de Borges, ocupa un lugar aparte el de Cristina Grau. La novedad viene dada por considerar los espacios borgianos a la luz de la arquitectura. La autora dedica el primer capítulo de su libro a Buenos Aires, y los siguientes a diversos tipos de laberintos: el generado por adiciones infinitas, el basado en duplicaciones y simetrías, la ciudad como laberinto y el propio laberinto. El libro está acompañado de un gran número de ilustraciones, desde fotos antiguas de Buenos Aires, a planos de Le Corbusier, de Wright o a las cárceles de Piranesi, por citar unos ejemplos, además de una entrevista de la autora con Borges[24].

Para finalizar este apresurado recorrido, hay que mencionar un grupo de trabajos dedicados a establecer las relaciones de Borges con otros autores. Los vínculos con la literatura española fueron tratados en el simposio *Borges en España/España en Borges*, celebrado en Madrid en 1987. Aunque la mayoría de los estudios que forman el libro son de prestigiosos críticos extranjeros, cabe destacar el de Jaime Alazraki sobre la ambivalente actitud de Borges ante el barroco español; actitud que también considera Teodosio Fernández, indicando cómo se modifica con el paso de los años. Silvia Molloy plantea la relación de Borges con otros escritores como una «codicia vital», definiendo su personalidad a través de otras vidas; Saúl Yurkievich analiza las semejanzas y diferencias con Ramón Gómez de la Serna; Carlos Meneses recuerda la estancia de Borges en Mallorca y Nora Catelli acaba por establecer las concomitancias con Juan Benet.

[22] *Pedro Ramírez Molas, «Borges, el precusor», en* Tiempo y narración. (Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez), *Madrid, Gredos, 1978, págs. 22-55; Alberto Julián Pérez,* Poética de la prosa de J.L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura, *Madrid, Gredos, 1986.*

[23] *Jorge Campos, «Un hábito borgiano: el futuro predeterminado»,* Insula, *XXVII, n.º 317 (julio-agosto 1973), pág. 11; Pedro Cuperman, «La negatividad en Borges»,* Insula, *XXX, n.º 340 (marzo 1975), pág. 1; Isabel Paraíso de Leal, «Análisis de tres textos de Borges», en* Teoría del ritmo de la prosa, *Barcelona, Planeta, 1976, págs. 163-183; Rosa Pellicer,* Borges: El estilo de la eternidad, *Zaragoza, Dpto. de Literatura Española/Libros Pórtico, 1986.*

[24] *Cristina Grau, «Borges en el laberinto de las simetrías y de los juegos de espejos»,* Abalorio. Revista de Creación *(separata), n.º 13 (otoño-invierno 1986),* Borges y la arquitectura, *Madrid, Cátedra «Ensayos Arte», 1989. Dentro de las ilustraciones a la obra de Borges, Bernardo Víctor Carande publicó un cómic sobre «El Sur», antecedido de una justificación sobre su realización, «Explicación a un cómic sobre* El Sur», Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 462 (diciembre 1988), págs. 45-54.*



El cuento de don Illán de *El conde Lucanor* ha conocido muchas versiones, entre ellas la publicada por Borges en *Historia universal de la infamia;* la reescritura borgiana ha sido estudiada por Cristina González y Antonio Risco, que también tiene en cuenta la versión de Azorín, más cercana a la recreación artística. Rosa Pellicer estudia algunos puntos comunes entre Borges y Azorín, como su concepto de literatura o su preocupación por el tiempo. La conexión con Machado respecto a la idea de temporalidad cifrada en la imagen paterna, «la imagen del padre en el tiempo», ha sido tratada por José L. Girón Alconchel. En este artículo también se trata del concepto de la poesía en ambos poetas y de algunos símbolos coincidentes (la tarde y el espejo); las conexiones se deben, fundamentalmente a una tradición literaria común, que tiene dos elementos fundamentales: el modernismo y el tratamiento del tiempo. La relación con Unamuno ha sido considerada por Dolores M. Koch[25].

Respecto a las relaciones con escritores extranjeros se pueden señalar la actividad de Borges como traductor de Faulkner, con Hawthorne, del que también fue traductor, con Joyce, Kafka, Dante o la presencia del mundo borgiano en la célebre novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa;* Antonio Genovés estudia las analogías entre «El Aleph» y el *El golem* de Meyrink, dentro del peculiar «realismo mágico» borgiano[26]. No podían faltar en la nómina las versiones de Borges del *Martín Fierro* estudiadas por Benito Varela Jácome, que también se ocupa de los ensayos de Borges sobre la poesía gauchesca, y por Marta Portal[27].

Es sabido que Borges se burla y condena las meras paráfrasis, las explicaciones históricas de las obras, la crítica literaria interpretativa ejercida por los nuevos escolares, la aferrada a la retórica; basta recordar algunos fragmentos de «La biblioteca de Babel», los comentarios del inefable Daneri, o la reseña dedicada a Pierre Menard. A pesar de todo, entre burlas y veras, como señaló Charles V. Aubrun con agudeza,

[25] *Cristina González, «Don Juan Manuel y Borges: El gran maestro de Toledo y el brujo postergado. Dos versiones de un ejemplo»,* Insula, *XXXII, n.º 371 (octubre 1977), págs. 1 y 14; Antonio Risco, «Lectura, fantasía y crítica», en* Literatura y fantasía, *Madrid, Taurus, 1982, págs. 245-258, publicado anteriormente en* Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, *4 (1979), págs. 93-102; Rosa Pellicer, «Algunos puntos de contacto entre Borges y Azorín», en* Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica, *págs. 483-492; José Luis Girón Alconchel, «A. Machado y J.L. Borges: imagen paterna, temporalidad y otras coincidencias»,* Studia Philologica Salmanticiensia, *n.º 5 (1980), págs. 121-161; Dolores M. Koch, «Borges y Unamuno: convergencias y divergencias»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 408 (junio 1984), págs. 113-123.*

[26] *M.ª Elena Bravo, «Borges traductor: el caso de* The Wild Palms *de William Faulkner»,* Insula, *n.º 462 (mayo 1985), págs. 11-12; Octavio Corvalán, «Hawthorne y Borges: dos cuentos contados dos veces»,* Nueva Estafeta, *n.º 30 (mayo 1981), págs. 67-70; Andrés Sánchez Robayna, «Borges y Joyce»,* Insula, *n.º 437 (abril 1983), págs. 1 y 12; Leopoldo Azancot, «Borges y Kafka»,* Insula, *n.º 170 (1963), pág. 6; J. Vehils, «Borges y Dante»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 409 (1984); Joaquín Arce, «Borges, lector de la* Divina comedia», *en J.L. Borges,* Nueve ensayos dantescos, *Madrid, Espasa-Calpe «Selecciones Austral», págs. 77-81; Féliz García Matarranz, «Borges y* El nombre de la rosa», Anales de Literatura Hispanoamericana, *n.º 16 (1987), págs. 117-126; Antonio Genovés, «Algunos aspectos del realismo mágico de Borges»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 168 (diciembre 1963), págs. 571-580.*

[27] *Benito Varela Jácome, «Interpretaciones borgianas del* Martín Fierro», Abalorio, *n.º 13 (otoño-invierno 1986-1987), págs. 17-34; Marta Portal, «Más acá y más allá del* Martín Fierro», Arbor, *t. CIV, n.º 408 (diciembre 1979), págs. 7-21.*



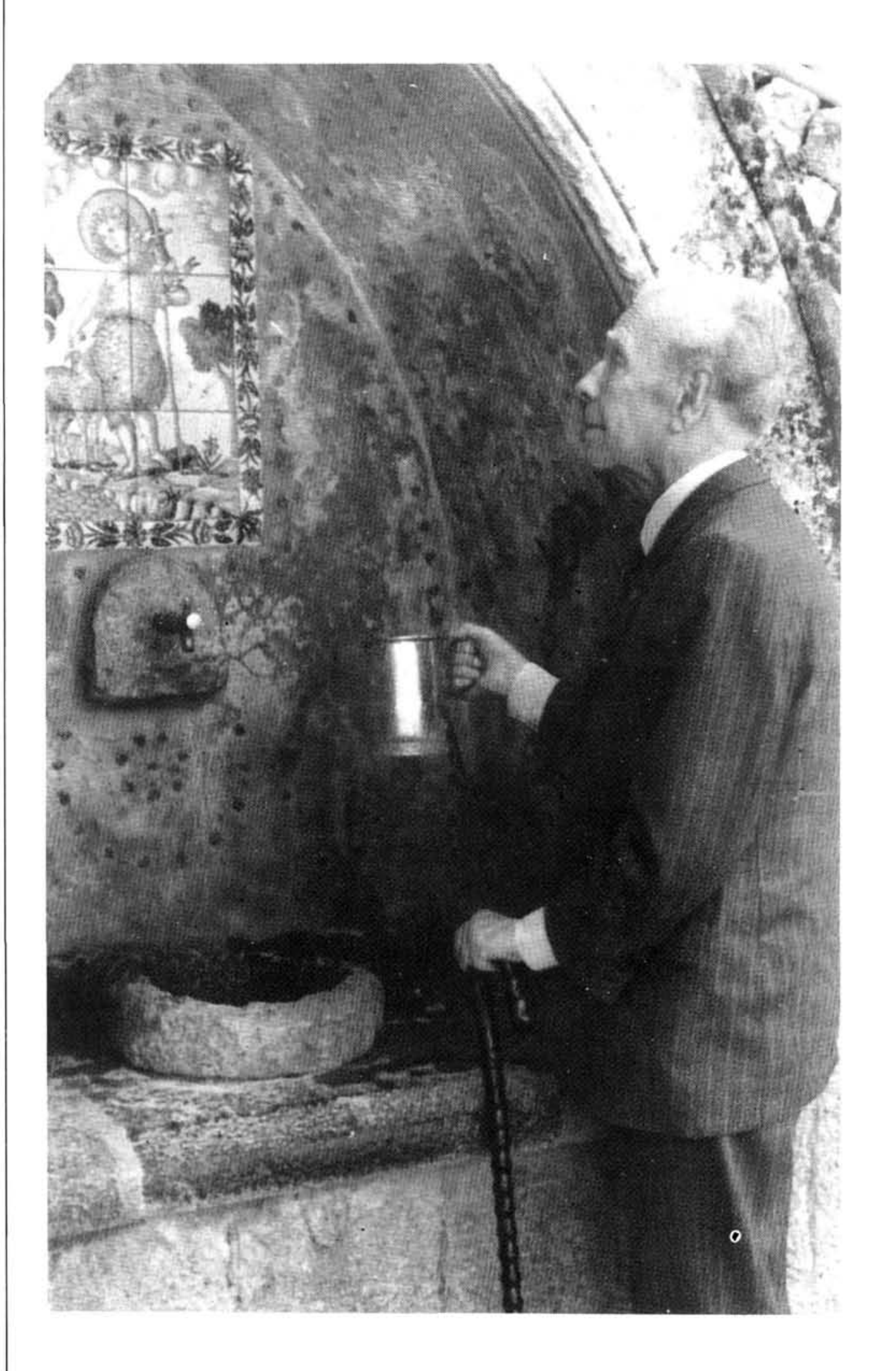
Borges esbozó un método de crítica literaria, «a partir de tres conceptos básicos — estética, mitología y polivalencia—, y de una articulación gramatical, invención lógica e invención verbal»[28]. La crítica española no se ajusta del todo a la propuesta borgiana, pero tal vez algunos de los trabajos reseñados hubieran merecido su aprobación.

Las páginas anteriores no tienen otro propósito que el de proporcionar una enumeración descriptiva de la recepción de la obra de Borges por parte de la crítica «escolar» española, en la que «no están todos los que son, pero son todos los que están». Las ausencias, inevitables en el caso de la bibliografía de Borges, se deben a la ignorancia, que toma también la forma del olvido involuntario.

[28] *Charles V. Aubrun, «Borges y la crítica literaria»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 316 (1976), pág. 100.*

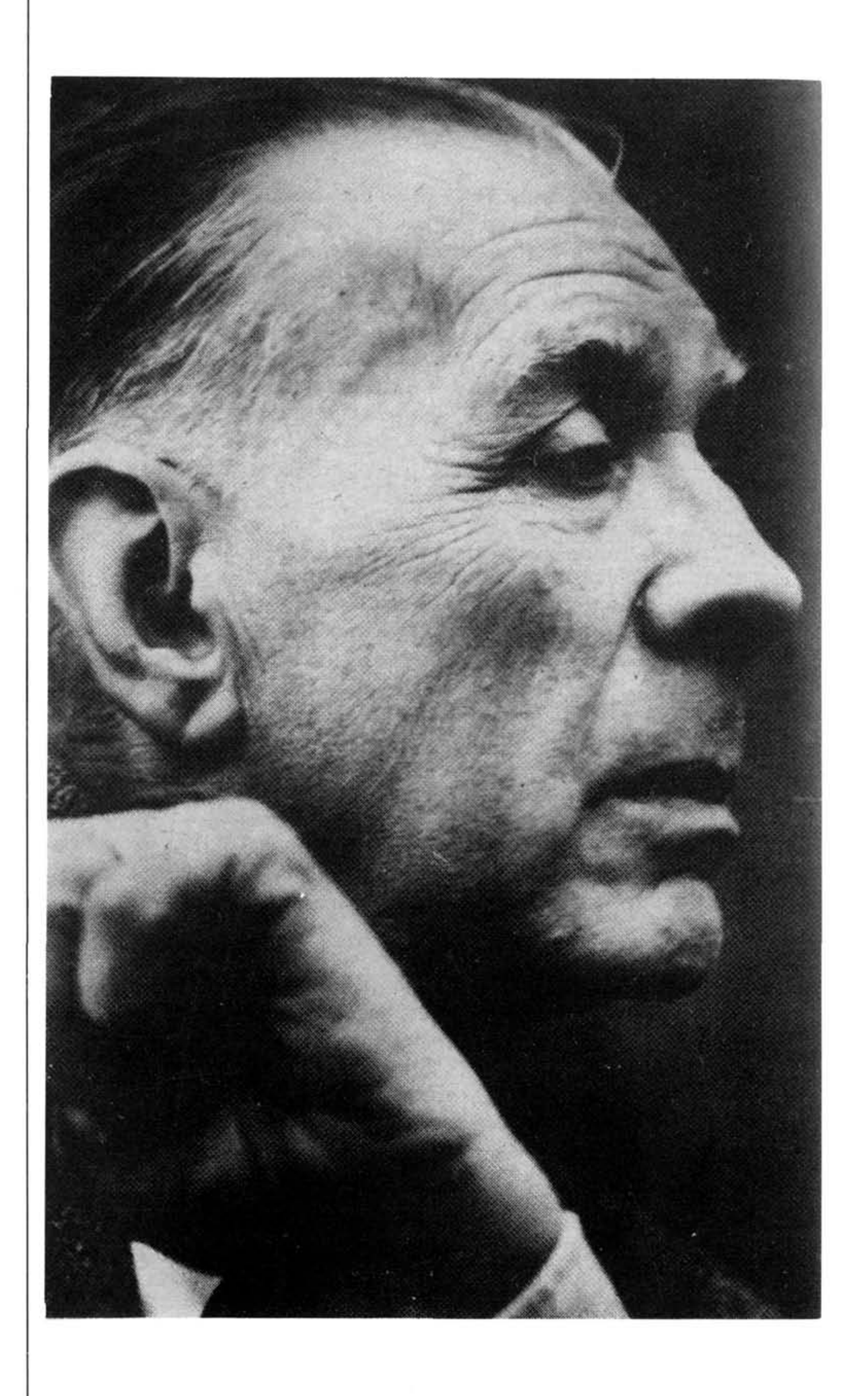
Rosa Pellicer





Borges en Mallorca

TEMAS





Borges y la metafísica

Aventura insensata y antigua

1 Si el destino es el lenguaje, sea el infantil trabalenguas una añagaza para atraparlo. Porque tres son los tigres y son tristes. Uno es el tigre que el bibliotecario mayor persigue y sueña en verso bruñido desde la vasta Biblioteca de una ciudad que es puerto en la América del Sur. Otro es «la aciaga joya» que, esa misma tarde, 8 de agosto de 1959, andará por las selvas de Sumatra o de Bengala cumpliendo «su rutina de amor, de ocio y de muerte». Si el primero es criatura literaria, este segundo no lo es menos: basta «el hecho de nombrarlo / y de conjeturar su circunstancia» para hacerlo «ficción del arte y no criatura / viviente de las que andan por la tierra». Suelto anda un tercer tigre: el que no está en el verso, el que se sustrae al destino del lenguaje. Inútil perseguirle: también él «será, como los otros, una forma / de mi sueño, un sistema de palabras / humanas...», pero algo impone al poeta «esta aventura indefinida, insensata y antigua». (Borges: «El otro tigre», de *El hacedor.)* No podemos salir de la literatura, del lenguaje, de la representación, de la conciencia.

¿Qué tigre es este último que invoca la aventura? Libre de palabras, del espacio y del tiempo, ese tigre no es otra cosa que la idea del tigre, el arquetipo *tigre* que Platón soñara y a imitación del cual el demiurgo trazara las rayas increíbles de la piel; es, en una palabra, el tigre de los tigres, la tigreidad, a la que los tigres que han sido, son y serán aspiran y que, a la vez, representan, ignorantes —inocentes— de que ellos son *el tigre.* Como dice Borges en alguna ocasión: «hambre de leones tiene la leonidad», hambre de tigres tiene la tigreidad; hambre de hombres tiene Hengist el vikingo; hambre de formas tiene la voluntad cuya es la fábrica del mundo; hambre de hombres es la cópula, que multiplica su número. Confabulación del hambre, aventura insensata y antigua: la metafísica.

Borges recorre la metafísica occidental tanto en sus formulaciones canónicas como en la crítica de la misma por la que comenzó eso que llamamos modernidad. Pero lo suyo no es añadir una más a esas «venerables perplejidades» ni afilar otro poco la raedera que las cercenó, sino transformar la crítica en ironía: crear ficciones en

las que lo que aquéllas presuponen se cumpla y tome vida como imagen, para que de este modo, por una suerte de *reductio ad absurdum* no lógica, sino afectiva, provoquen el horror y la pesadilla, desciendan a teratología transcendental y nos procuren, como don, el descubrimiento gozoso de nuestra finitud. Allí donde otros pulieron conceptos, Borges talla imágenes; urde ficciones allí donde otros se afanaron en razones. La empresa de Borges es una pregunta obsesiva por los poderes respectivos de la poesía y de la filosofía, de la imagen y el concepto. La respuesta es irónica: unas y otros denuncian los límites de nuestra finitud.

Ironía es la forma de la paradoja, advertía Federico Schlegel. El hombre de la cultura moderna está desgarrado entre un «ya no» y un «todavía no», es decir, entre la armonía perdida (de los griegos) y la totalidad a que aspira, y, por esto, en lugar del mundo real de los antiguos el suyo es un mundo ideal, una utopía que sólo en el nivel de la reflexión, como proceso infinito, se hace real. La ironía manifiesta la contraposición entre lo finito y lo infinito, entre el mundo condicionado de la naturaleza y el mundo incondicionado de la conciencia. Conflicto insoluble y paradójico. La ironía contiene y despierta el sentimiento de la indisoluble disputa de lo incondicionado y de lo condicionado, de la necesidad y, a la vez, de la imposibilidad de una mediación perfecta entre este mundo y el otro. La ironía es la más libre de todas las licencias, pues a través de sí se coloca más allá de sí misma. La ironía no consigue reducir el mundo a unidad, a un orden racional, sino que, por el contrario, se constituye como conciencia de lo irremediable. «Ironía, dice Schlegel, es clara conciencia de la eterna agilidad, del total caos infinito... Hay poesías antiguas y modernas que respiran completamente el hálito divino de la ironía. En ellas alienta una real bufonería transcendental».

Si el demiurgo hace copias —a Borges le interesan por igual los borrones o garabatos de esos dioses menguantes o borrachos de otras mitologías— el autor de *El Aleph* opone imágenes a esas copias. Ahora bien; la imagen pertenece al mundo de la representación. Lo esencial de la copia se agota en el parecido que guarda con el original, mientras que en la imagen reflejada es el ser mismo el que aparece. Lo que importa es cómo se representa en ella lo representado. La imagen no remite directamente a lo representado, sino que mantiene una vinculación esencial con ello. No se anula a sí misma para que cobre vida lo que reproduce, sino que afirma su propio ser a fin de dejar que viva lo que representa. La imagen —el cuento, el poema, el símbolo poderoso— cobra un ser propio como representación, que la hace distinta de lo representado: es una realidad autónoma. Sólo en su ser representante accede el modelo a la representación: se representa a sí mismo. El ser de lo representado adquiere en ella un plus de ser. En virtud de la palabra y de la imagen el ser adquiere imaginabilidad. De este modo la imagen ya no es copia de una copia, sino que en ella el origen se manifiesta, aparece, se cubre de sentido. Las historietas de Borges —joyas, como él dice del tigre o de la paradoja de Aquiles y la tortuga— no son alegorías

que ilustran un problema teológico o metafísico; no significan: son. Ahora bien: toda imagen es irónica; lo que hace aparecer es monstruoso, deforme, insensato.

2

El hombre anda entre otras cosas que no son él: piedras, árboles, luna y estrellas; albas, mediodías y ocasos; recuerdos y esperanzas, olvidos y desesperaciones. Anda también con «ese otro compañero: mi cuerpo», cosa entre las cosas y, a la vez, puente hacia las cosas, vehículo de la conciencia, lugar en que la representación se hace presente. Anda también entre los otros: familiares y amigos, antepasados y ausentes, hombres de pluma, de espada o de cuchillo, impostores y héroes, teólogos y herejes.

Sobreañadida a esa realidad dada, resistente y opaca, hay otra realidad que el hombre se ha creado y que llamamos cultura: los libros y la música, edificios y mitologías, lenguaje y pintura. Es éste el mundo de acá abajo y en él están los tigres: el oro de los tigres, la aciaga joya que reúne en sí «lo decorativo y lo despiadado».

Si el tigre es una copia, ¿a quién copia la copia?, ¿quién es, dónde está su modelo? Si no puede ver un tigre si no es representado, sea en la palabra que lo nombra o en el verso que lo interroga —como en *The Tyger*, de Blake—, ¿cómo traspasar lo representado para representarme la representación misma? Si todo se me da en la luz —al trasluz—; si el mundo se me hace visible tocado por la luz, por el sol, ¿qué me impide ver la luz, mirar al sol?

En el corazón de la *República* platónica se nos dice que, en la jerarquía de las ideas, la del Bien ocupa el ápice y señorea sobre todas las demás y, como el sol, difunde su luz sobre el resto de los seres, que no son sino dádiva de aquél, al que imitan o del que participan. De él reciben su importancia, su valor y su belleza, y él a todos sobrepasa en dignidad y poder. Idéntico a la Belleza, es también el Uno, el principio unificador de los seres, fuente de inteligibilidad en todos los objetos de conocimiento, a la vez que de su ser y de su esencia. Eros, «gran dios», dice Platón, ocupa un lugar intermedio entre lo divino y lo mortal. «Hijo de Pobreza y de Ingenio», Eros es *deseo*: pobre porque aún no posee, es, por lo mismo, «ardiente deseo de poseer la felicidad y lo que sea bueno», «afán de engendrar en belleza, tanto respecto al cuerpo como respecto al alma». Apetitoso del Bien, es también deseo de inmortalidad. Los hombres la buscan mediante la generación de los hijos; los poetas y estadistas, como Solón, aspiran a progenie más duradera «como testimonio del amor que hubo entre ellos y la belleza».

«Está hecho para el amor», cuenta Borges que dijo un día su hermana Norah de un tigre contemplado en su jaula del zoo.

En el *Timeo*, ese diálogo platónico que Borges frecuentó, leemos que «es difícil dar con el hacedor y padre del universo, y, una vez hallado, es imposible hablar de él a todos». Es posible que se refiera Platón aquí al que Borges denomina «aciago de-

miurgo» y que no es otra cosa que la operación de la Razón en el universo. El demiurgo es una de esas explicaciones verosímiles del mundo, de ahí que Platón sugiera que es erróneo suponer que cualquiera de los predicados conocidos pueda aplicarse a ese «rey del universo», y en la *Carta 6.ª* pide a sus amigos que juren lealtad «en nombre del dios que rige todas las cosas presentes y futuras, y en el del padre de ese rector y causa». Ese padre no puede ser el demiurgo, sino el Uno —ese asunto, entre otros, sobre el que Platón se resistía a escribir, y que Plotino identificará con el Bien—.

3

Eros, aventura insensata y antigua, deseo de trascender el mundo de las copias, de las sombras y el lenguaje para alcanzar el otro mundo: el fantasmal que pueblan los modelos, la luz y lo innombrable. Ese mundo que indistintamente llamamos Universo —conjunto o sumatorio de los seres—, Dios, Todo, Nada, Ser, Yo, Inteligencia, Memoria, Nadie, Uno, Verbo, Luz. Mundo del que decimos que es eterno, necesario, inmortal, omnisciente, ubicuo, omnimémoro. Mundo pensado o soñado, y en el que hemos consentido «un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del mal, cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito» (Borges: «Avatares de la tortuga», en *Discusión*). Universo infinito, Inteligencia infinita, Sabiduría infinita, tiempo y espacios infinitos, Memoria infinita: el consentimiento de esta palabra al lado de esos límpidos productos del pensamiento (o del sueño) los corrompe: «Esta descomposición es mediante la sola palabra *infinito,* palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata» (Borges: «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga», en *Discusión*).

Destino del hombre es andar entre los seres de éste que las filosofías y las religiones denominan mucho de acá abajo. Si el rey y padre del otro mundo —inútil hablar así pues son una y la misma cosa— es uno, eterno, todo (o nada), modelo, arquetipo, norma, palabra que es creación, yo transparente a sí mismo, inteligencia que entiende *uno intelligendi actu,* memoria cabal, eterno e inmortal, en sí mismo y para sí mismo, los seres de acá abajo son varios, variados, distintos, hechos de tiempo; partes y partículas; réplicas. Si del hombre se trata, las palabras que pronuncia son *flatus vocis,* de quita y pon, sones que el viento lleva; si dice *yo,* habla de un desconocido; si entiende algo, lo hace con lentitud y esfuerzo, y si recuerda es porque a un tiempo olvida; gratuita, la existencia de los seres de acá abajo es azarosa; si son tiempo y en el tiempo, son, por lo mismo, espacio: la clepsidra los ata con no menor rigor que el terruño; son siempre en otro y para otro. En una palabra: son finitos.



4

La relación entre este mundo y el trasmundo ha sido pensada, en la metafísica occidental, de dos fundamentales maneras. O bien las cosas son copias, remedos o participaciones de las ideas de aquél, o bien son sus criaturas. Esta segunda manera de entender la relación ha sido privilegiada por el Cristianismo ya que, según la palabra revelada, este mundo es creación de Dios. Los primeros pensadores cristianos que se propusieron la tarea de ahormar en conceptos las verdades reveladas hubieron de conciliar ambas tradiciones. La secular tarea de fijación de los dogmas fue dejando por el camino una nutrida hueste de herejes, muchos de los cuales no desconocieron el rigor del fuego o de la espada.

Si la metafísica que reclama su ascendencia platónica pensó la relación de los dos mundos como copia o participación, la metafísica creacionista la pensó como relación de causalidad: al no poseer los seres de propio el principio de su existencia, sólo una causa incausada pudo proporcionársela; por ser de suyo azarosos los seres de este mundo, su existencia reclama un Ser Necesario. De hecho, ambas perspectivas hicieron mezcladas su carrera de siglos.

5

Un capítulo no menos sugestivo de la historia de la metafísica es el escrito por aquellos que, a fin de reducir o suprimir la distancia entre los dos mundos, la hicieron gradual: entre uno y otro mundo se interpusieron eones, inteligencias, almas, cielos menores, dioses menguantes que absolvieron a Dios de sus criaturas y al demiurgo de sus borrones. Algunas de estas piadosas metafísicas brotaron al abrigo del cristianismo y fueron postergadas a herejías; otras, como el neoplatonismo, invocaron el nombre de Platón: Proclo, Plotino, Ammonio Sakkas, Jámblico, el Pseudo-Dionisio exploraron esa metafísica de lo Uno que desciende a lo diverso por grados de participación para luego retornar a lo Uno eternamente. La Edad Media se beneficiará de estas visiones, y Borges las sorprenderá tanto en su postergación herética, tal es el caso del gnosticismo de Valentino y Basílides, como en los destellos que de ellas quedan en un Escoto Erígena, en un Spinoza o en un Leibniz. Parte integrante de la herencia neoplatónica fueron el estoicismo tardío, ciertas religiones orientales, la gnosis, el cristianismo. A ella se sumarán más tarde los oráculos caldeos, los escritos herméticos, tratados árabes de magia y de astrología judiciaria que alimentarán la mística de la Edad Media tardía y con los que mantendrán una lucha ambigua en el temprano Renacimiento, Ficino, Pico, Pomponazzi, Bruno.

Borges conoce esta tradición que para él representa personajes como el citado Juan Escoto Erígena —quien dijo que el nombre más cabal de Dios es *Nada* o *Nadie*, única forma de ser Todo o Alguien—, o aquel curioso Cardenal de Cusa, quien, para mostrar

cómo en Dios lo diverso es uno utiliza analogías geométricas. Los místicos alemanes le llegan a través de un Angelus Silesius, lector de Boehme y experto en luces y querubines.

Las formulaciones canónicas de la metafísica no impidieron las versiones estrafalarias, como tampoco la teología dogmática pudo evitar las herejías. A Borges le interesan unas y otras porque las mueve una pasión común, como al sacerdote de *La escritura del dios* una vez que descifra el secreto del mundo en las manchas del jaguar: la pasión de entender. De ahí su frecuentación de un Swedenborg o un Donne, que leyeron de otro modo el capítulo de la cruz; de ahí su interés por la teratología conceptual que componen dogmas tales como el del infierno, la Trinidad o la Encarnación, tanto en sus formulaciones ortodoxas como en sus derogaciones heréticas.

6

Por fin, otra manera histórica de salvar el foso que separa los dos mundos consiste en eliminar el foso: no hay dos mundos, sino uno. Su nombre genérico es panteísmo. Los maestros mayores, Juan Escoto Erígena, Spinoza, Schopenhauer. El primero afirmó que Dios —Natura naturans— y el mundo —Natura naturata— son lo mismo visto bajo dos puntos de vista diferentes; el segundo, que Dios se llama, o bien Naturaleza, o bien Sustancia, y que los atributos y modos en que se expresa no son distintos de El —el Spinoza que traza «un mapa de Dios que es todas sus estrellas»—. Schopenhauer habló de la afanosa divinidad que actúa en todos nosotros: «todos los hombres, en el poderoso instante del coito, son el mismo hombre» (cf. Borges). Panteísmo al que no escapa la literatura: «quien recita un verso de William Shakespeare es William Shakespeare» y que descubre una inocente bandada de pájaros: «Attar, persa del siglo XII, canta la dura peregrinación de los pájaros en busca de su rey, el Simurg; muchos perecen en los mares, pero los sobrevivientes descubren que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos» (Borges: «Nota sobre Walt Whitman», en *Discusión)*. Y, oportunamente recuerda Borges a Plotino, quien «describe a sus alumnos un cielo inconcebible, en el que "todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol"» *(ibídem)*. Hasta el cinematógrafo aspira al panteísmo: «Más allá de la parábola dualista de Stevenson y cerca de la *Asamblea de los pájaros* que compuso (en el siglo XII de nuestra era) Farid ud-din Attar, podemos concebir un film panteísta cuyos cuantiosos personajes, al fin, se resuelven en Uno, que es perdurable» (Borges: «El Dr. Jekill y Edward Hyde, transformados», en *Discusión)*.

7

Pero Borges es hijo de la modernidad, y la modernidad es crítica, y la crítica es poda, limpieza, sospecha, cautela. La vieja metafísica adoleció de realismo ingenuo:



el yo que conoce y el mundo conocido o que aspira a conocer son dos realidades separadas y enfrentadas. La realidad es una pura ofrenda para el hombre que la sabe recibir: contemplar. Más aún: el yo que conoce o contempla es un ser más entre los seres, un objeto entre los objetos, de los que le diferencian sus ojos dirigidos a lo alto, su capacidad de contemplar. Es un yo empírico o conciencia que tiene la consistencia de las piedras o de los árboles, de los que se diferencia por cuanto le es dado elevarse hasta aquel otro Yo por medio de la contemplación participativa.

La vieja metafísica, la ortodoxa y la estrafalaria, pobló la realidad de esencias, sustancias, géneros y especies, inteligencias y almas. El mundo de Ficino no era más populoso que el del escolástico cardenal Cayetano. Uno de los primeros en aplicar la podadera a ese abigarrado universo fue Ockam: no hay conocimiento de los universales —ideas o esencias— sino *de singularibus*, y lo que tomamos por universales —géneros y especies— no son sino nombres, designaciones externas de colectivos seleccionados por las semejanzas de los individuos que los integran. Como dice Borges, «en el nombre de rosa está la rosa / y todo el Nilo en la palabra Nilo», versos ambiguos donde los haya, que, al tiempo que encapsulan el sueño de la vieja metafísica, llevan el veneno que la mata. En efecto: ese sueño es el del Verbo, cada una de cuyas palabras proferidas es un ser; es, al mismo tiempo, la advertencia de Ockam y de Hume: todo lo que sabemos de los seres se agota en el discurso en que los enredamos. El conocimiento cierto no es sino un discurso bien hecho. La crítica no es tanto limpieza de lo manifiesto cuanto denuncia de lo oculto. Tras de lo que aparece no hay nada, excepto la ilusión metafísica. Bajo los fenómenos o apariencias no hay una sustancia o sustrato que las sustente; tras el flujo de los estados de conciencia de los que soy agente y a los que asisto como espectador no hay un yo, o, a lo sumo, lo que así denomino no es más que un uso gramatical, un mal hábito. Tras los acontecimientos que se me ofrecen en una relación constante de antecedente y consecuente no hay una relación necesaria de causa a efecto, y lo que así designo es otra costumbre lingüística. Descartes había infligido el primer hachazo al árbol monstruoso de la vieja metafísica al subyugar el ser al pensamiento: soy porque pienso. Dicho de otra manera: el ser se me ofrece en el pensar. Desmochó unas cuantas ramas, pero se quedó con tres sustancias: Dios, el alma, la materia extensa. De ahí que su metafísica combine, mal que bien, el viejo mundo consistente y exterior al sujeto con el que constituye el nuevo demiurgo: el pensamiento, la conciencia, el sujeto.

8

Con Hume, ese lúcido escocés de Edimburgo que aparece en versos y narraciones de Borges, el fenomenismo se afirma como la raedera que expurga de residuos metafísicos el campo del conocer. Nada sino el hábito o el instinto nos autoriza a suponer tras las apariencias las sustancias, tras la fluencia de estados de conciencia la persis-

tencia de un yo, tras las conexiones constantes entre fenómenos la existencia de relaciones necesarias. No sólo ha sido barrido por el turbión de la crítica el viejo poblamiento de almas, inteligencias y motores, sino que la sospecha alcanza a la realidad o consistencia misma de un mundo exterior al sujeto que conoce. Creemos en la existencia continua e independiente de las cosas, y creemos en la existencia externa de las cosas mismas. Creemos: eso es todo.

Ahora bien: esta creencia, necesaria desde el punto de vista de la vida, es una mera hipótesis desde el punto de vista reflexivo, porque lo que realmente se presenta a la mente son sólo representaciones de los objetos, no los objetos mismos. Sólo por la coherencia y constancia de ciertas impresiones llega el hombre a imaginar que existen cosas dotadas de una existencia continua e ininterrumpida y a pensar, por tanto, que existirían aún en ausencia de toda criatura humana. La única realidad cierta son nuestras percepciones, y sólo entre percepciones se verifica la relación de causa a efecto que funda las inferencias posibles. No puede afirmarse una realidad distinta y exterior a ella de nuestras percepciones sobre la base de nuestras impresiones de los sentidos, ni tampoco sobre la base de la relación causal. La realidad externa no es comprobable; sólo la vida —la creencia, el instinto— nos libra de la duda: necesitamos de esa creencia. Nada nos asegura de la persistencia de los objetos en el espacio, dado que nuestras impresiones y representaciones de los mismos —nuestro único patrimonio— son discretas y sucesivas. Pero necesitamos de esa creencia en la permanencia para actuar, para vivir. Borges le reprochará no haber alargado el argumento también a los momentos del tiempo, que sólo el hábito o la creencia hacen aparecer como continuos y sucesivos.

Ni aún dentro de los límites de la experiencia puede el hombre alcanzar la estabilidad y seguridad de un auténtico saber, que siempre será un saber probable; ¡cuánto menos cuando rebasa los límites de aquélla y se aventura por los vericuetos de la metafísica!

9

Ese «argentino perdido en la metafísica», como se denomina Borges a sí mismo, no podía menos que encontrarse con Kant. Había el viejo maestro reivindicado, contra Hume, la existencia de un auténtico conocimiento —la nueva ciencia matemática de la naturaleza—, y, con no menor rigor, había afirmado que, aunque quimérico, el esfuerzo del hombre hacia la metafísica —Eros, el deseo metafísico— es un esfuerzo real. La metafísica, aventura insensata y antigua que no puede alcanzar conocimiento alguno, plantea un problema que atañe a la constitución misma del hombre, ese ser insensato siempre a la búsqueda de la transcendencia. El tribunal, que es la crítica de la razón pura, dicta sentencia sobre la posiblidad o imposibilidad de la metafísica, así como sobre sus fuentes, su extensión y sus límites. Y es sabido cómo acomete la crítica de esas nociones que nacen de una «ilusión natural e inevita-

ble de la razón humana», y que persisten aún después de haberse aclarado su carácter ilusorio. Esas nociones no son otras que las del alma, del mundo y de Dios, objeto de la metafísica tradicional. Borges remite en alguna ocasión a las paradojas de Zenón —a cuya mítica tortuga dedica dos breves ensayos—, y a las antinomias kantianas como nutrientes de la fantasía. Pues bien: Kant denuncia como ilusorias las tres ideas de la metafísica porque suponen un mal uso de la razón. Cada una de estas ideas representa, a su manera, la totalidad de la experiencia, pero ésta no es nunca una experiencia, con lo que pierden todo valor objetivo, y por eso son ideas. La idea del alma representa la totalidad de la experiencia con relación al sujeto; la del mundo representa la totalidad con relación a los objetos fenoménicos; la de Dios lo hace en relación con cualquier objeto posible, fenoménico o no. Aplicamos al *yo pienso* la categoría de sustancia, y transformamos este acto originario del entendimiento en una sustancia simple, inmaterial, incorruptible, espiritual e inmortal. Pero la categoría de sustancia sólo puede aplicarse a objetos empíricos, no a la subjetividad finita del hombre. El yo que piensa es sujeto, pero no sustancia, esto es, un ser subsistente por sí mismo. Su carácter de sujeto garantiza su identidad, pero nada dice sobre la identidad del yo fenoménico, que es el único que es objeto de conocimiento.

Por lo que toca a la idea de mundo como totalidad de los fenómenos, su ilegitimidad se revela en el hecho de motivar afirmaciones antitéticas que se presentan provistas de igual verosimilitud. Las antinomias de la razón pura no son sino los conflictos que la razón se trae consigo misma. De la idea de mundo —que nada tiene que ver con la naturaleza, que es la conexión causal de los fenómenos— nacen cuatro antinomias. Se puede sostener tanto que el mundo ha tenido comienzo en el tiempo y que tiene un límite en el espacio, como que no tenga ni una cosa ni otra y sea infinito. Puede sostenerse que el mundo sea divisible hasta cierto punto y que por ello esté compuesto de partes simples, como que la divisibilidad pueda protraerse hasta el infinito y que no hay en él nada simple e indivisible. Puede asimismo admitirse en el mundo una causalidad libre al lado de la causalidad de la naturaleza o negar cualquier causalidad libre. Puede, por fin, admitirse que exista un ser necesario como causa del mundo, como puede negarse la existencia de tal ser. El defecto está en la idea misma de mundo, de lo que Borges llama «el inconcebible universo», pues al estar más allá de toda posible experiencia, no puede ser conocido.

La idea de Dios no obtiene mejor fortuna: ninguna de las pruebas aducidas por la metafísica tradicional en favor de su existencia concluye en favor de ésta, pues Dios, como conjunto de toda posibilidad, se halla fuera de toda experiencia.

Y, no obstante, la aventura insensata prosigue, porque estas ideas, negadas en todo su valor objetivo, vuelven indefinidamente como problemas, y, si no podemos hacer de ellas un uso constitutivo —no sirven para conocer ningún objeto posible— sí podemos hacer de ellas un uso regulativo, al orientar la investigación intelectual hacia la unidad que representan. Podemos avanzar de fenómeno en fenómeno, tanto externos como internos, del efecto a la causa, y así hasta el infinito, *como si* fuesen mani-

festaciones de una sustancia simple, de un mundo único; *como si* todo dependiese de un único creador.

10

Frecuentemente recurre Borges al fenomenismo exasperado cuyo nombre es idealismo, con el fin irónico de tender un puente de plata a una razón enfrentada con insolubles paradojas. Y en él hermana, sin mayores distingos, a Berkeley y a Schopenhauer. El buen obispo negó la materialidad del mundo *ad majorem Dei Gloriam*. Los errores de la filosofía, afirma, tienen su origen en la creencia en la capacidad del espíritu para formar ideas abstractas. El espíritu humano, una vez que ha reconocido que todos los objetos extensos tienen algo en común, aísla este elemento de todos los demás que diferencian a los mismos objetos y forma la idea abstracta de extensión, que no es ni una línea, ni una superficie, ni un sólido y que no tiene ni magnitud ni figura. Dígase lo mismo del color, del olor, etc. Pero el espíritu humano no tiene la facultad de abstracción, y las ideas abstractas no tienen legitimidad. La idea de un hombre es siempre idea de un hombre particular; dígase lo mismo de la extensión. Las ideas generales no son ideas abstractas, sino ideas particulares tomadas como signos de un grupo de otras ideas afines entre sí. La universalidad que la idea particular adquiere de esta manera deriva únicamente de la relación con otras ideas particulares, en cuyo lugar puede estar, y ello se debe a su función de signo. Las ideas abstractas provienen del mal uso del lenguaje. Los objetos del conocimiento humano son las ideas, y una cosa no es más que una colección de ideas; así, una manzana es el conjunto de un cierto color, de un olor, de una figura, etc. Ahora bien; para existir, las ideas han de ser percibidas: *esse est percipi*, —ser es ser percibido— y no es posible que existan fuera de los espíritus que las perciben. Solemos distinguir el ser real de una cosa de su ser percibido, y en ello está nuestro error. No podemos concebir una cosa sensible distinta de la percepción correspondiente. Percepción y objeto son la misma cosa. No existe, pues, una materia como objeto inmediato de nuestro conocimiento, sino que lo que así denominamos es una idea, que no existe si no es percibida. La única sustancia real es el espíritu que percibe las ideas. La materia, si existiera, sería inactiva, y no produciría nada, mucho menos una idea. No tiene sentido afirmar la realidad de objetos sensibles fuera del espíritu. Podemos pensar que hay árboles en un parque o libros en la biblioteca sin que nadie los perciba; pero esto se reduce a pensarlos como no pensados, precisamente en el momento en que pensamos en ellos; lo cual es una contradicción evidente. Si las ideas son inactivas, sólo es activo el espíritu que las posee. Las ideas que nosotros llamamos cosas reales son producidas en nuestros sentidos por Dios; las demás, mucho menos regulares y vivas, que son las que habitualmente llamamos ideas, son imágenes de las primeras.



Y, ¿qué ocurre con las ideas en el interregno en que nadie las percibe? Si nadie lo percibe, ¿torna el mundo a la nada? De ningún modo: cuando nosotros no las percibimos, otros espíritus lo hacen. Al fin y al cabo, ahí está Dios que emplea las sensaciones como signos para expresar al espíritu humano sus propias concepciones. Se comprende que el buen obispo, que negó la materia para vindicar a Dios, se perdiera en los últimos escritos de su vida por los vericuetos del neoplatonismo.

Baste recordar aquí cómo Borges juega irónicamente con la idea del obispo, y nos habla de ese mundo cuya existencia peligra en el alba al ser tan pocos los que en esa hora lo perciben; de ese arco de piedra que desaparece no ya cuando ningún humano lo percibe, sino cuando dejan de frecuentarlo unos caballos; de esa calle que se hundiría en la nada si en el amanecer, Borges, su único espectador, dejara de verla...

11

En el comienzo de *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, que Borges leyó muy joven, se encuentra esta sentencia: «El mundo es mi representación». De Descartes a Berkeley, la filosofía moderna se define por este principio: «Nada más cierto, dice Schopenhauer, que nadie puede salir de sí mismo para identificarse directamente con las cosas distintas de él; todo aquello de que tiene conocimiento cierto, es decir, inmediato, se encuentra dentro de su conciencia». De una parte está el sujeto de la representación, que es aquello que lo conoce todo, pero que no es conocido por nadie, porque no puede llegar a ser nunca objeto de conocimiento. De otra está el objeto de la representación, condicionado por las formas *apriori* del espacio y del tiempo que en él producen la multiplicidad. El sujeto está fuera del espacio y del tiempo, y está, total e indiviso, en todo ser capaz de poseer representaciones. «Uno solo de estos seres integra, con el objeto, el mundo como representación, con tanta plenitud como los millones de seres existentes. Pero si también este ser se desvaneciera, cesaría de existir el mundo como representación».

La realidad del objeto se reduce a su acción. La pretensión de que el objeto tenga existencia fuera de la representación que de él tiene el sujeto, y de que, por tanto, el objeto intuido no se agote en su acción, carece de sentido, y es, incluso, contradictoria. Una argumentación especiosa le lleva a declarar nula la diferencia entre la vigilia y el sueño: la vida es sueño y se distingue del sueño propiamente dicho por su mayor continuidad y conexión interior. Ahora bien: si el hombre, en cuanto sujeto cognoscente, está fuera del mundo de la representación y de su causalidad, como cuerpo está dentro de ese mundo y sometido a su acción causal. Pero el cuerpo no es un mero fenómeno, una representación entre otras, sino que le es dado como voluntad. Los actos y movimientos del cuerpo son la voluntad convertida en objeto de representación. La voluntad es la cosa en sí, la realidad de la cual la representación es fenómeno o apariencia.

Como cosa en sí, la voluntad se sustrae a las formas propias del fenómeno que son el espacio, el tiempo y la causalidad. Estas formas constituyen el principio de individuación, porque individualizan y multiplican el número de los seres.

Tal es el cuadro general de la filosofía; falta completarlo con los distintos grados de objetivación de la voluntad y con el proceso de liberación de esa ciega voluntad a través del arte y del ascetismo. A Borges no le interesa tanto el desarrollo lógico de esa filosofía como ciertos pasajes sorprendentes de la misma que, preservados en el recuerdo, salpican narraciones, escritos en prosa y en verso. Uno de ellos es aquél en que Schopenhauer, describiendo los grados de objetivación de la voluntad, al llegar a la música, afirma: «la música es una tan inmediata y directa objetivación de la voluntad como el mundo». O aquel otro en que concluye que la vida es una perpetua oscilación entre el dolor y el asco. A Schopenhauer remite asimismo ese panteísmo que restalla repetidamente en la obra de Borges: «Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres», así como aquella otra sentencia: «Todos los hombres, en el poderoso instante del coito, son un mismo hombre», sentencia que tiene que ver con la afirmación de Schopenhauer, según la cual, lo que a la voluntad de vivir le interesa es la especie, no los individuos: «Le afecta tan poco la vida de un individuo como a la naturaleza entera. Pues no es el individuo sino la especie lo que a la naturaleza le importa, y la misma naturaleza le empuja a la muerte en cuanto haya cumplido su misión, que es conservar la especie».

12

De Leibniz le importa a Borges, ante todo, ese esfuerzo colosal por usurpar la mente de Dios; mejor aún: ese esfuerzo por trazar los rasgos del mundo que una mente infinita hubiera decidido crear. Y, dentro de la cadena de principios a que debiera atenerse esa mente infinita sorprende el más increíble, el principio de los indiscernibles. Pero, una vez más, lo entresaca de su entramado lógico para ponerlo al servicio de su obra de creación, quedando reducido a su forma paradójica: no puede haber dos cosas iguales en este mundo, y, de haberlas, serían una y la misma. Le interesa igualmente por haber sido uno de aquellos que —como Raimundo Lulio, Locke o Wilkins— soñaron con un idioma universal hecho de un conjunto finito de elementos simples y una serie de reglas no menos simples en el que pudieran formularse todas las proposiciones verdaderas referentes al mundo. Su interés por la Cábala tiene la misma raíz.

13

Pascal le interesa no como el mal teólogo que fue —el que se jugó la existencia de Dios a una apuesta— sino porque compartió el común horror de lo infinito. Tanto



lo infinitamente grande —por acumulación— como lo infinitesimal —por división—, nos anula o afantasma. Ese estremecimiento alcanzó también a Averroes: «El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal» («La busca de Averroes», en *El Aleph).*

14

No podía escapar a Borges —*rara avis* por partida doble: como lector de filósofos y como autor de ficciones— la figura y obra de Vaihinger. En su *Filosofía del como si* —que reconoce su ascendencia en Kant y en Nietzsche— asentó que los conceptos, categorías, principios e hipótesis de que se valen el saber común, la ciencia y la filosofía son ficciones carentes de valor teórico alguno, pero aceptadas y mantenidas por su valor heurístico y pragmático. La única alternativa para el futuro es un uso prudente de las ficciones. No es la ficción una hipótesis —que puede ser verificada—, sino un humilde instrumento útil. Pobladas están las ciencias naturales de ficciones. No menos lo está la matemática: ficciones son, contradictorias a veces, conceptos como el de magnitud infinitamente pequeña, el de números negativos, racionales e imaginarios, y sobre ellas la matemática ha erigido sus más bellas construcciones. Ficciones son en la filosofía conceptos como los de unidad, multiplicidad, existencia, como son ficciones la estatua de Condillac, la caverna platónica, la mónada de Leibniz o el Yo de Fichte. Ficciones son el contrato social o el *homo oeconomicus:* a partir de ellos se han elevado teorías políticas o económicas. Las ficciones están al servicio de la vida.

Como tampoco podía escurrírsele Meinong, el soñador de los objetos ideales. A Borges le vienen como anillo al dedo los objetos subsistentes del filósofo austríaco en ficciones como la del planeta imaginario *Tlön* (ese planeta, que es el nuestro, trazado, entre otros, por Hume y Schopenhauer). Si todo acto de conocimiento se refiere a un objeto —afirmaba Meinong— se precisa una ciencia que considere los objetos en cuanto objetos, una ciencia de la totalidad de los objetos. Porque la metafísica tradicional no lo es, ya que sus objetos son sólo una parte de los objetos de conocimiento. Hay los objetos ideales, que de alguna manera subsisten, pero que no existen, y por ello no pueden ser considerados como reales. Semejanza y distinción son objetos de esa especie: subsisten entre cosas reales, pero ellos no son piezas de la realidad. Objeto subsistente es el número, que puede numerar incluso cosas que no existen. Lo no existente ingresa así en la totalidad de los objetos de conocimiento. Subsistentes son asimismo los objetos negativos, como la ceguera, la sordera o la ignorancia. Subsistentes son incluso los objetos imposibles.

Este breve repaso a la metafísica no ha hecho sino seguir de cerca los lugares que Borges frecuentó. No hay que olvidar que el autor de *Ficciones* escribió también bre-

ves divagaciones en prosa de compostura extraña —que nos prohíbe llamarlas ensayos—, en las que los grandes nombres de la filosofía —Zenón de Elea y su inagotable tortuga, Platón, Plotino, Escoto Erígena, el Cusano, Descartes, Pascal, Hume, Berkeley, Kant, Schopenhauer, James, Nietzsche, Bergson, Meinong, Vaihinger, Russell— aparecen con sus perplejidades a cuestas. Extrañas composturas, decíamos, porque al lado de lo que esos filósofos enuncian o niegan, Borges suele acumular lugares de otras fuentes literarias —poniendo en pie de igualdad a clásicos de la literatura universal, sentencias de herejes o soñadores, cuentos chinos, persas o árabes, sagas islandesas— que les hacen eco desde tiempos y espacios remotos, convocando a una unidad del espíritu o de la cultura, que recuerda aquel entendimiento común del que, según Averroes o Siger de Brabante, se alimentan los entendimientos singulares, y que les sobrevive a todos.

II. Imágenes por ilusiones

1

Nunca pretendió Borges añadir un ápice a esas venerables perplejidades que son las metafísicas. Tampoco su obra se reduce a explorar las posibilidades literarias que le ofrecen. Cierto es que Borges hace un recorrido muy personal por la tradición metafísica occidental, deteniéndose tanto en sus hitos canónicos como en sus postergaciones, denegaciones y extravagancias. No es un filósofo que se vale de unos muy personales recursos literarios para exponer una doctrina, aunque esa doctrina sea la negación de toda metafísica: el escepticismo. Tampco es un literato que acude a la metafísica como a un venero de inspiración. Es un hombre de letras para quien tanto la literatura como la filosofía tienen que ver con la verdad. Su propia empresa es una interrogación constante sobre los poderes respectivos de la poesía y de la filosofía, de la imagen y el concepto. Lenguaje, literatura, filosofía se hacen una pregunta unánime: ¿podemos traspasar los límites del lenguaje, de la literatura, de la conciencia, de la representación y acceder al en sí del mundo y del yo? Borges registra las denegaciones históricas que en el orden especulativo se han hecho de esta empresa. Pero no le basta. Porque el deseo de transcendencia —el deseo metafísico— renace de sus propias cenizas, aunque sólo sea bajo formas estrafalarias o pintorescas, formas que no necesariamente han de llevar la etiqueta filosófica, sino que con igual valor sintomático reaparecen en la teología y en la literatura. La empresa es insensata: sabemos que toda transcendencia nos está vedada, que no podemos salir del laberinto de la representación, ni alcanzar el absoluto o infinito, y que, de alcanzarlo, nos aniquilaría o afantasmaría. Dicho de otra manera: estamos cercados por rigurosos límites cognoscitivos, como estamos cercados por férreos límites ontológicos: el espacio y el tiempo, el olvido y la muerte. Pero lo que pudiera ser una conclusión



desalentadora se transforma en un canto a los dones de la finitud. Soñamos con el infinito, pero de alcanzarlo —en el espacio y en el tiempo, en la memoria y en la conciencia— nos destruiría. El límite se convierte en dádiva, en don. Es todo lo que Borges nos ofrece: el descubrimiento alborozado de la finitud, una mínima averiguación de la condición humana, que no es de orden especulativo, sino que pertenece al orden de la vivencia. Conclusión cuya tonalidad no es lógica, sino afectiva; no es un juicio asertórico, sino irónico: «nuestas nadas poco difieren». Humanismo de Borges que, en este nivel, tanto da expresarlo *per viam negationis* —«nuestra esencial nadería»— como por vía de exaltación aparente: «la difusa divinidad que habita en nosotros». Borges se hace así solidario del paradójico destino del hombre que no puede aplacar el deseo metafísico a sabiendas de que su objeto es ilusorio.

2

¿En qué consiste, pues, la originalidad de la empresa literaria de Borges? Crear ficciones —uno de sus libros lleva ese título—, imágenes. ¿Con qué fin? Prendámonos del cabo que el mismo Borges nos echa: «Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter» (en *Otras Inquisiciones).* Prosigamos esa tarea: si el mero concepto de lo infinito o de lo infinitamente pequeño nos anula y afantasma, busquemos irrealidades que susciten ese horror; si la visión de Dios, de la luz de la que los seres reciben visibilidad, nos cegaría; si la posesión de una memoria infinita haría insoportable la existencia, busquemos una irrealidad que provoque ese suplicio; si el acceso al yo o conciencia de que proceden nuestros actos, pesares y sentimientos nos fuera concedido; si el otro de nuestro yo empírico, espacial y sucesivo, que subsiste tras el cambio nos fuera accesible, y en su rostro apareciera el horror de lo que un día fue promesa y luego fracaso, busquemos irrealidades —imágenes— que confirmen ese carácter. Busquemos imágenes en que encarnen los sueños de la metafísica y sus degeneraciones, de la teología y sus herejías, y en que encarne también el horror de la encarnación.

3

El mundo imaginario de Borges se conforma de cuatro maneras fundamentales. Una de ellas consiste en tomar elementos reales de este mundo de acá abajo como puentes de paso hacia el trasmundo y, al mismo tiempo, como testimono de la imposibilidad de esa transcendencia.

Una segunda manera consiste en tomar elementos extraños de este mismo mundo sublunar para acabar en una conclusión pareja.

Un tercer modo consiste en recurrir a elementos culturales —creaciones del hombre— sobreañadidas a este mundo de acá abajo a fin de alcanzar un mismo propósito.
Por fin, un designio semejante inspira la operación de introducir en este mundo elementos traídos del otro.

4

De la Biblia y de Platón arranca esa larga tradición de la metafísica de la luz que ha nutrido tanto la filosofía como la teología y la mística de Occidente. Dios, el Ser, el Uno es la luz, de cuya participación el resto de los seres recibe su existencia, su verdad y su determinación como *scintillae.* Son seres luminosos a condición de no ser la luz. La mente del hombre es también una *scintilla Dei,* que puede, por la contemplación, entrever la luz, nunca verla. La visión del rostro de Dios nos mataría. El mundo, pues, se ofrece al hombre al trasluz; sólo en los peraltes y relieves que el juego de la luz y la sombra permite el mundo se hace visible: cognoscible.
Borges rehúye el mediodía. En la luz cenital el mundo se desvanece, se borra; los seres pierden su perfil: desaparecen. Lo suyo son las albas y el ocaso, cuando la luz velada y los rayos oblicuos dan relieve a los seres. De ahí también la presencia en su obra de esos receptores de la luz que, al domeñarla atemperan su carácter inhumano: las fisuras, los agujeros, la tarde, la plaza, el patio, el jardín, el aljibe, la calle, el salón, el : uán... Y también «la noche magnífica», el alba en que se producen las revelaciones. *Fulgor de Buenos Aires* abunda en claroscuros. Sólo por ser velado tras la máscara el rostro del impostor Hákim de Merv pudo mantenerse la religión que fundó; el día en que la máscara cayó, el rostro ofreció a sus fieles la pura imagen del horror.
También los animales —tigres, jaguares, coyotes, lobos, gatos— son convocados a esta espectral imaginería por una simple razón: ellos, como la divinidad, se hallan fuera del tiempo sucesivo, viven en el instante. La instantaneidad de la vida animal es una imagen de la eternidad divina, y de la eternidad a que vanamente aspiramos. Por ese mínimo don les interrogamos y les damos gracias. Por ese mínimo don ingresan en el poema de los dones.
Si una memoria infinita nos destruiría, sea un sencillo muchacho al que un accidente permite vivir entre infinitos recuerdos. El horror de esa vida nos hará dar gracias a Dios por habernos deparado sucesión y olvido.

5

En el mundo hay ciertas realidades que, sin dejar de ser de este mundo, lo niegan por enloquecer a los guardianes que mantienen su consistencia: el principio de causalidad, la sucesión temporal y el ordenamiento espacial. Tales son el sueño, la pesadi-



lla, la muerte, ciertas experiencias personales de aniquilación del tiempo que posiblemente pertenezcan a todos los hombres. ¿Podemos, a través de ese a modo de portillo abierto hacia otro mundo alcanzar éste? ¿Seremos acaso un sueño de Dios, y acaso éste no es un sueño en otro sueño y así indefinidamente? Por este sencillo don damos gracias al sueño, y a los que, como Descartes o Schopenhauer, sospecharon que no son distintos la vigilia y el sueño.

Otras veces será el mismo escritor el que intervenga en una ficción que pretende alcanzar el yo que persiste más allá de los años y de los agravios del tiempo («El otro», de *El libro de arena).*

6

Ya aludimos al horror intelectual que provoca la palabra infinito aplicada a cualquier otro concepto: lo revienta y lo mata. Ella es la que afantasma no sólo a nuestras vidas —que tienden a cero si se las supone equidistantes de un tiempo infinito hacia atrás y hacia adelante, sumergidas también en un espacio que es infinitamente grande o infinitamente divisible—, sino también a lo que llamamos Dios, Universo, Naturaleza. Tomemos, pues, de este mundo, fábricas humanas —palacios, laberintos, bibliotecas, libros, juegos (el truco, el ajedrez, los naipes), cuentos como el del pájaro de Simurg, espadas, versos como los de Whitman, metafísicas como la de Spinoza, la música, enumeraciones lógicas o estrafalarias, el *Ulises* de Joyce y tantos otros— y construyamos con ellos infinitos de pesadilla.

Si ya Platón habló del rey en su palacio, que es el universo, finjamos un palacio de infinitas estancias en el que el rey mismo ha de estar prisionero, y que el hombre, el temerario visitante jamás podrá encontrar; dígase lo mismo del laberinto de infinitos corredores, del que su mismo creador, Asterión, prisionero, quiere liberarse y vive en la esperanza de un redentor —Teseo—, que le dará muerte.

Como el tigre, como el laberinto, el espejo es un objeto privilegiado y sorprendente por partida doble: porque *me promete* ver mi verdadero rostro, y porque *me promete* ver el universo en su multiplicidad y multiplicación infinitas. Esa mera posibilidad provoca, no la dicha de un conocimiento, sino alarma y vértigo.

7

Los hombres han acudido al sueño del libro infinito, el libro que contendría todas las proposiciones referentes al mundo, que sería, por tanto, como el mundo: que sería el mundo. De ahí que Borges convoque a las religiones del libro único, que, como revelación de Dios, ha de contener todas las verdades —judaísmo, cristianismo, islamismo—

junto con la Cábala, con Joyce, con Bloy, con el *Ars combinatoria* de Leibniz, con el idioma analítico de Wilkins y tantas otras empresas del mismo signo.

Otra configuración es la biblioteca infinita, en cuya descripción los elementos siniestros se concitan para mostrar lo insoportable que *para el hombre* sería un saber infinito. De aquí que la ignorancia, como el olvido, sea también un don, un acto piadoso de parte de Dios.

Una mente infinita, una «inteligencia estelar» comprendería *uno intelligendi actu* al universo como concatenación férrea de causas y efectos, como una procesión necesaria de atributos y modos (así el Dios o la Naturaleza de Spinoza). Para esa inteligencia no habría azar en el mundo, ni contingencia ni libertad. Pero también cabe pensar, con pavor no menor, que el mundo se rigiera por el azar absoluto. Así en *La lotería de Babilonia* (¿cómo no reconocer en esta historia las interminables controversias barrocas en torno a la naturaleza y la gracia, a la predestinación y el libre albedrío, y al poder inquisitorial y a la eclesiástica administración de los destinos eternos?).

El juego, en especial el ajedrez, es otra maravilla, otro piadoso don por el que entrevemos cómo este mundo no está sujeto por la cadena de hierro de las causas y los efectos, sino que esconde el fruto del azar, de la contingencia, minúsculo testigo de la libertad. El juego nos procura una inmortalidad subrogada, por cuanto los jugadores de naipes —en torno a un tablero que es un acotado del espacio continuo y del tiempo sucesivo— «repiten antiguas bazas». En el ajedrez —el «geométrico y bizarro ajedrez»— se libra una batalla inmortal en la que se nos permite ser combatientes. Dígase lo mismo del duelo y de la música, que no necesita del espacio y desmiente al tiempo, y por ello es el universo.

8

Por fin, podemos soñar con elementos del otro mundo que ingresan en éste; tal el *Zahir*, esa moneda ultramundana, que es el rostro de Dios y que enloquece a su poseedor. Tal *el aleph*, ese punto de un inconcebible espacio trasmundano en que cabe el universo entero, y que vuelve siniestro el concepto leibniziano de *mónada* y horrenda una sentencia de Schopenhauer; tales los *hrönir* de uno de los hemisferios del planeta Tlön; tal el disco de un solo lado, que incita a un hombre al asesinato y lo condena luego a una búsqueda sin fin; tal la rosa que un viajero trae del otro mundo, según un cuento de Wells, y tantos otros.

9

Borges propone imágenes allí donde otros trabaron conceptos, urde ficciones allí donde otros se afanaron en razones. ¿Qué añade la imagen al concepto?, o, sencilla-

mente, ¿qué ofrece la imagen y qué ofrece el concepto? Si la razón misma, que no es sino crítica —ya se trate de la raedera nominalista, de la duda escéptica o de la reducción empirista— declara imposible la tentativa de la metafísica de alzarse a sabiduría; si el mundo, Dios, el yo, la cosa en sí son incognoscibles o, si, dicho de otra manera, todo se me da en la luz al trasluz, en la conciencia como fenómeno, en el lenguaje como sentido y no puedo salirme del lenguaje, del fenómeno y del trasluz y alcanzar la luz, la conciencia y el origen del sentido —los siglos del barroco se repiten sin cesar el sonsonete «el ojo que ve no puede ver el ojo»— ¿qué me ofrece la imagen, la ficción? No un conocimiento, pero sí un *sabor*, un sentimiento: «En todos mis cuentos hay una parte intelectual y otra parte —más importante, pienso yo— el sentimiento de soledad, de la angustia, de la inutilidad, del carácter misterioso del universo, del tiempo, y, lo que es más importante: de nosotros mismos, yo diría: de mí mismo» (Entrevista con G. Charbonnier.) Esos sentimientos son: estremecimiento, horror, fascinación, extrañeza, maravilla... Muy frecuentemente un sentimiento ambivalente aparece en los textos de Borges. El horror de perderse en la multiplicidad se acompaña de la maravilla de remontar desde la dualidad del sujeto y el objeto a la unidad que es el origen de su apariencia y de su distinción. Horror, por un lado, de la pérdida, del exilio, de la agonía; maravilla de la vuelta a la patria, por otro; consuelo por la salida de la pesadilla, dolor por la vuelta a la dualidad. El horror de un mundo infinito, de una conciencia evanescente tiene como contrapartida el mundo de la amistad, el mundo de los hombres, de los antepasados, de los que se hermanan en la esencial nadería del amor. Pero a la maravilla de la vuelta al origen sucede unas veces el aburrimiento, otras el espanto.

10

De la aventura metafísica retorna Borges con una preciada pieza: el *mundo como don*, mejor aún: como un cesto de dones, dones que no son otros que los de la finitud. La memoria es un don porque está hecha de olvidos; la eternidad es un don porque es para nosotros tiempo sucesivo; el mundo como totalidad es un don porque para nosotros *aparece* como el horizonte que permite la variedad de las criaturas. Dones son las cosas que nadie ha visto y también «lo que no puede ser». Entre los dones, ¡cómo no! tiene también su puesto lo que es límite infranqueable: el lenguaje, la alteridad (los espejos), el cuerpo, lo que es para sí (aunque no en sí) y todo aquello que nos promete la transcendencia sin acordárnosla nunca. Los diversos poemas de los dones son el canto que Borges entona a la finitud. El mundo, el yo, la eternidad retornan, sino como pensados, al menos como *sentidos*.

11

¿Qué queda de la aventura metafísica? «Las doctrinas del Pórtico, de Zenón y el sabor de las sagas», responde Borges. Es decir: la poesía —el arte— y la ética. «Gracias quiero dar... por el oro, que relumbra en los versos... Por el lenguaje, que puede simular la sabiduría» (de *El otro, el mismo).* Es decir, por la poesía, que si no puede alcanzar la imposible sabiduría, puede simularla como *sentida,* como un *sabor.* Dicho de otro modo: ya que no la transcendencia, el arte y la ética pueden, al menos, simularla. A través de uno y otra tocamos lo en sí, el *noúmenon.* Recordemos cómo Kant, que afirmó que en el uso teórico de la razón jamás alcanzamos tras la apariencia la cosa en sí, en su uso práctico, en la acción guiada por una buena voluntad, tocamos el *noúmenon porque lo hacemos.* El hacedor —el poeta y el que se porta rectamente— no tiene mundo que transcender porque él *hace* el mundo: «Desconocemos los designios del universo, pero sabemos que razonar con lucidez y obrar con justicia es ayudar a esos designios, que no nos serán revelados».

Anexo

Jugar con Dios a policías y ladrones es una broma que sólo se le pudo ocurrir a Chesterton. Siete policías persiguen a siete ladrones; sus nombres son los de los días de la semana. Poco a poco nos enteramos de que los siete policías son los siete ladrones. La chanza ha sido urdida por el jefe de policía, cuyo nombre es Domingo, nombre del día del Señor. Jugar con Dios una partida de ajedrez a fin de sorprenderle en la mejor baza es un alarde que sólo se le pudo ocurrir a un Leibniz devoto que no veía incompatibles la piedad y el cálculo infinitesimal. Mezcla de Poe, de Leibniz, de Chesterton —y de Séneca y de Stevenson, de Mark Twain y Quevedo, de anónimo escalda y de De Quincey— el nombre de Borges se agrega por derecho propio a esa nómina de la bufonería transcendental, que dijera Schlegel. ¿A quién, sino a Borges iba a ocurrírsele encajar dentro de un cuento policial un metafísico laberinto de tiempo, insinuar al fin de un cuento que el traidor y el héroe eran uno y el mismo, que el teólogo ortodoxo y hereje que en el mundo discuten hablan en el cielo de lo mismo, demostrar que el palacio es infinito? La presencia del bufón en el real aposento sirve, no tanto para aligerar la pesadumbre de la majestad, cuanto para recordar al rey que sus actos son humanos, no divinos.

Nada más facil que desentrañar un cuento metafísico de Borges refiriéndolo al filósofo de turno; nada más difícil de aclarar por qué Borges, en lugar de una cadena de razonamientos, erige un universo de pesadillas. Por qué, en una palabra, en vez de dejar a las filosofías con sus perplejidades les insufla la vida de unas imágenes.

Serge Champeau, en una obra valiente y lúcida *(Borges et la métaphysique,* Vrin, París, 1990) se ha atrevido con el más arduo de los problemas que plantea la obra

de Borges; ante esa populosa imaginería que, como un claustro románico, congrega la obra de Borges, se imponen unas cuantas preguntas decisivas: si Borges con sus imágenes no dice cosa distinta de lo que dicen —afirman o niegan— las filosofías, las teologías o las herejías, ¿qué valor de verdad tienen unas y otras? ¿qué añade o contrapone la imagen al concepto? o, en sus propias palabras: «Intentaremos mostrar que no se puede comprender ni la metafísica de Borges (o, más bien, su genealogía de la metafísica como deseo de traspasar los límites de la representación y del lenguaje), ni su crítica empirista y escéptica de la tentación metafísica, ni, en fin, la superación filosófica que hace de esta alternativa (en una concepción de la metafísica y del lenguaje sorprendentemente cercana a la de algunos filósofos contemporáneos) sin referirlas a la pregunta que, desde sus primeras entregas, está en el centro de la obra: *¿qué puede el conocimiento poético, cuáles son los poderes y los límites de la imagen, qué pensar de la pretensión*, indisociablemente poética y metafísica, *de traspasar los límites del lenguaje y de la representación?*».

Si, como Borges descubre en su temprana lectura de Schopenhauer, la esencia del ente consiste en ser pensado, y el aparecer significa ser representado, el deseo metafísico —ver la luz, pensar el mundo como unidad y totalidad, contemplar a Dios, verse a sí mismo— equivale a pretender representar la representación misma. Un recorrido por las imágenes de la representación en la obra de Borges recupera la coloración tan característica del deseo metafísico en Borges, y concita la presencia de aquellas otras imágenes, no menos poderosas, en que encarna ese deseo que sueña con traspasar el mundo de la representación a fin de alcanzar a Dios, al sujeto, al otro en sí, a la cosa en sí. Sólo a través de la imagen poética puede alcanzarse, según Borges, la instalación en ese lugar fuera de la representación sin la que son impensables tanta la consciencia de la representación como el deseo metafísico. Sólo lo representable, una imagen, permite hablar de un pensamiento que no es ya una representación. La poesía sería el nombre de un conocimiento paradójico, el conocimiento no representante de lo no-representable, que, al permitir pensar la representación, haría nacer el deseo metafísico y encaminaría al hombre hacia la satisfacción de ese deseo.

Si el deseo metafísico se expresa en Borges en una procesión de imágenes, también la crítica de ese deseo es poética. El resultado —la vuelta al mundo de los hombres— no es un conocimiento, sino algo que pertenece al mundo de la vivencia sin dejar de pertenecer al mundo de la verdad: horror y maravilla, conjugados en distintas tonalidades afectivas, que configuran el mundo de la finitud, el mundo de los dones. De la aventura metafísica, y de su insensatez, Borges retorna a un mundo recobrado como finitud, como don, y esta recuperación es tal por ser de orden estético y ético.

Compleja, sutil, impecable, esta reconstrucción del universo literario de Borges que lleva a cabo el autor. Imposible reducirla a unos renglones. De agradecer son, especialmente, esos apéndices en que la empresa de Borges se sitúa paralelamente a otras empresas específicamente filosóficas: Schopenhauer, Merlean-Ponty, Wittgenstein, así como esas abundantes referencias a tantos otros personajes que a pie de página nos entrega.

La única objeción posible es aquella que no es propiamente objeción y que encuentra su lugar en la obra misma de Borges: esta reconstrucción revela, ante todo, el rostro del autor. Hay algo de lo que también Borges denominaría «furor sistemático» en ella, y algo, por fuerza mayor, ha de quedar sacrificado. Por ejemplo: Borges no es sólo un hombre moderno que ha aprendido de Schopenhauer —y de la modernidad en general— que el ser se me da en la representación, en la conciencia, en la subjetividad; en una palabra: que el ser es apariencia, fenómeno. Con frecuencia se olvida de ello y se muestra como un griego puro, como un realista mediev ' que cree en la independencia del sujeto y el objeto del conocimiento y puede hacerse preguntas directas sobre Dios, el universo o el yo, preguntas que pueden obtener respuestas. Sólo así se entiende esa obsesión —acompañada del terror correspondiente— de Borges por el carácter deletéreo del concepto infinito y esa salida forzada de las ruinas que provoca a través del idealismo. En la obra de Champeau apenas hay alusión alguna a ello, porque, dado su punto de vista sistemático de partida, no podía haberla. Si se tienen en cuenta éstos y otros extravíos —confesados— de Borges por los predios de la metafísica, se entiende también el carácter de ironía, incluso de bufonada que tienen tantos relatos y escritos en prosa de Borges.

Observaciones de este tipo no le restan mérito alguno a este libro magnífico, agudo, riguroso, y, al mismo tiemo, *sensible,* sobre la siempre sorprendente y siempre renovada y renovable producción de Borges.

Manuel Benavides

Laberintos

En el tiempo acelerado de la modernidad pueden encontrarse las huellas de los que, sin esbozar ningún grandioso gesto de resistencia, parecen situarse a contracorriente. No se trata tanto de la intempestividad que Nietzsche saludara cuanto de una *estrategia de la lentitud.* El caso de Benjamin es significativo por encarnar una teoría de la melancolía que, entregándose al ritmo del paseo, marca un paso diferente del acostumbrado.

La experiencia del *flâneur* es la soledad en la gran metrópoli; su dejarse llevar por el *azar* no es un signo de indolencia sino precisamente la expresión de una voluntad que se sustrae a la fiebre de las tareas, al pragmático discurrir acelerado. El arte literario que puede sostenerse desde esta tristeza, que paradójicamente habita en la distancia afectiva y en la cercanía obscena de lo real, es una forma del extravío[1], de la errancia.

«Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte»[2]. Benjamin traza en este texto de recreación de la pasión por los laberintos de la infancia una imagen certera de la ambigüedad de la aventura: a la vez arte de la pérdida y advenimiento del acontecimiento.

La temporalidad privilegiada de la aventura atraviesa lo conocido como un movimiento de atracción por lo infinito, recrea su lugar como un umbral en el que se trata de resolver el enigma de lo *posible.* «Para el hombre aventuroso la contemporaneidad del Haciéndose es casi tan póstuma como la retrospectividad de lo "Ya hecho". Más que a lo *contemporáneo,* la aventura está ligada a lo extemporáneo de la improvisación»[3]. Parece que la certeza del proyecto deja, en la aventura, paso a lo *imprevisto;* tal vez por ello toda aventura tiene el signo de lo excéntrico.

Propiamente, el viaje como riesgo es una *tentación,* una llamada que se torna irresistible, pero en el fondo es algo más intenso: una subversión de la temporalidad cotidiana ya que su duración es tan sólo la que produce la anticipación e inminencia de la muerte; ésta es la llamada que ha escuchado la literatura de un modo extremo

[1] *Cfr. José Jiménez: «Extravíos en la ciudad. Conocimiento y experiencia estética de lo moderno» en* Walter Benjamin. Tiempo, Lenguaje y Metrópoli *(Ed. Francisco Jarauta), Arteleku, San Sebastián, 1992, págs. 15-30.*

[2] *Walter Benjamin:* Infancia en Berlín hacia 1900, *Ed. Alfaguara, Madrid, 1982, pág. 15.*

[3] *Vladimir Jankélévitch:* La aventura, el aburrimiento, lo serio, *Ed. Taurus, Madrid, 1989, pág. 13.*

desde Hölderlin y Rimbaud: la deriva de la existencia en un océano lingüístico inseguro.

Esta presencia de lo *mortal* es la que aproxima la aventura al vértigo. «En el vértigo adivinamos el atractivo paradójico y diabólico de la muerte, es decir, su elemento esotérico o críptico, pero un poderoso instinto de conservación complica esa atracción. Asimismo, en la pasión vertiginosa de la aventura hallamos los dos sentidos opuestos: por un lado, el temor al riesgo incómodo que amenaza nuestra instalación en el intervalo y la economía de la rutina cotidiana; por el otro, las ganas locas de profanar un secreto, de descifrar el misterio del porvenir, de levantar la hipoteca de la posibilidad inminente»[4]. En la aventura se confunden el ansia de lo nuevo y la esperanza en el porvenir afirmando conjuntamente el intervalo y el instante.

La vocación aventurera siempre se dirige a un destino en el que la tragedia se hace consciente. Tan sólo la presencia posible de la muerte, la consciencia de la fragilidad permite que un acontecimiento sea una aventura; ser mortal es la condición que permite correr aventuras. La pasión del hombre que busca aventuras es la de conocer nuevos límites para transgredirlos, sabiendo que todos ellos remiten a su tiempo limitado.

La aventura mortal también puede proyectarse como una aventura estética. Hay una vinculación profunda entre el aventurero y el artista, sus mezclas de azar y fragmentos, su situarse de un modo peculiar ante la vida. «Precisamente porque la obra de arte y la aventura se contraponen a la vida, son una y otra análogas al conjunto de una vida misma, tal y como se presenta en el breve compendio y en el concentrado de la vivencia de los sueños»[5]. La ambigüedad de la aventura hace que sea al mismo tiempo el aventurero alguien proyectado en el futuro, radicalmente ahistórico y, por ello, una *criatura del presente.*

También desde el punto de vista estético la aventura es algo contemplado a posteriori, algo que se ofrece para ser *narrado.* En esta experiencia temporalmente densa de la aventura se hacen presentes lo trágico (en la aventura mortal) y lo novelesco (en la aventura estética) no menos que el *enclave* de la aventura erótica. En todas estas formas la *distancia* juega un papel esencial, no sólo la distancia física del lugar, sino la distancia emocional de la muerte, la ironía con respecto a lo narrado o la pasión que se interpone en el encuentro amoroso. Parece que en la aventura el hombre asiste al espectáculo de su imaginación, contempla cómo la trágica certeza de la ausencia del país natal puede dar espacio al despliegue de *lugares mágicos.*

La aventura plantea un tiempo abierto que adquiere la forma de nuestra libertad, nos hace por un momento partícipes del sueño de una belleza habitable. En un sentido profundo toda aventura es erótica, todas postulan el *encuentro,* el momento en el que se desencadena la pasión, aun cuando tiene conciencia de lo precario y trágico que pueda ser. «Una relación amorosa contiene en sí la clara conjunción de los dos elementos que reúne también la forma de la aventura: la fuerza conquistadora y la aceptación imposible de imponer, el logro debido a las facultades propias y a la dependencia de la suerte, que permite que un elemento imprevisible y exterior a nosotros nos agracie»[6].

[4] *Vladimir Jankélévitch:* op. cit., *pág. 15.*

[5] *Georg Simmel:* Sobre la aventura, *Ed. Península, Barcelona, 1988, pág. 13.*

[6] *Georg Simmel:* op. cit., *pág. 19.*



La poesía es uno de los lugares en los que se da cuerpo a esa mezcla de deseos con el afán de que cada cosa nos devuelva la mirada, características que se encuentran presentes en la aventura. Baudelaire ha señalado cómo esa libertad de la aventura o del viaje es ajena a una serena complacencia: «Zarandea y tortura el afán de ver cosas»[7]. El juego y la aventura dejan paso a lo serio y al tedio cuando se nos reitera la pregunta por lo que vimos. Tortura y envenena la esperanza, el impulso que no nos deja parar en ningún sitio, la falta de descanso.

¡Oh, qué amargo saber proporcionan los viajes!
tan pequeño y monótono, hoy, ayer y mañana,
siempre el mundo repite nuestra imagen en él:
¡Un oasis de horror en desiertos de tedio![8].

Es auténticamente vertiginosa esta experiencia del viaje que señala Baudelaire: lo nuevo es el abismo, en él nos reconocemos como puras imágenes del tedio. El vértigo es apresuramiento, precipitación, pérdida del sentido del equilibrio, pero literal y etimológicamente es *movimiento circular.* La aventura es ese retornar para reiniciar lo mismo desde una experiencia de lo otro, por eso se hace difícil responder a las preguntas del viaje aventurero, porque pregunta sobre nuestra *identidad,* sobre nuestro *destino.*

¿Hay que irse o quedarse? No te muevas si puedes,
parte si hay que partir. Agazápate o corre,
burla así al enemigo vigilante y funesto
que es el tiempo[9].

Esta tensión que no sabe a qué atenerse, la concreción de la aventura en una suerte de estupor inmóvil, describe unos fragmentos del mapa contemporáneo del pensamiento y la creación. Borges surge precisamente desde esa práctica aventurera del *perderse;* como Benjamin, pretende construir un mapa, situarse en la confusión que contiene. Una vez, dice Benjamin, aguardando a alguien en el *Café des Deux Magots,* en París, logré dibujar un diagrama de mi vida: era como un *laberinto,* en que cada relación importante figuraba como una entrada al laberinto.

En el epílogo de *El hacedor,* Borges condensa en un rápido esbozo su tarea literaria y con ello nombra también, elípticamente, la estética de la rememoración literaria que se extiende en la crisis de la modernidad: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese *paciente laberinto* de líneas traza la imagen de su cara»[10]. Las reminiscencias del yo lo son de un lugar y de cómo colocarse en él, la circulación posible en torno a él.

La lentitud característica de la melancolía se transforma en la sutil ironía borgiana aunque se conserva aquel deseo de custodiar los fragmentos y las ruinas. Es ésta una sensibilidad *barroca* que ve la realidad como cosas e invita a producir esa espa-

[7] *Charles Baudelaire:* Las flores del mal, *trad. de Carlos Pujol, Ed. Planeta, Barcelona, 1984, pág. 185.*

[8] *Charles Baudelaire:* op. cit., *pág. 188.*

[9] *Charles Baudelaire,* op. cit.,*pág. 188.*

[10] *J.L. Borges:* El hacedor, *Ed. Alianza, Madrid, 1972, págs. 155-156.*

cialización del tiempo. Las enumeraciones de Borges, uno de los signos característicos de su estilo, coincide con el gusto del *coleccionista.*

La modernidad, ha señalado Susan Sontag, es un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco (por definición) y cuyo presente produce antigüedades instantáneas. Por ello, los dos modos de relación con esa obsolescencia de lo real son el consumo conspicuo, el turismo vital acelerado o la demora de los custodios, los descifradores, los coleccionistas.

El sentido *táctico* del coleccionista, su *cortesía para con el tiempo* amplía la geografía del placer, invita a un vagabundear por el mundo. La estrategia de la lentitud se asienta sobre una memoria que sobrevive en un laberinto de lenguajes que, estando en el centro de nuestro destino, da la espalda a los recorridos directos y obvios de la comunicación establecida.

John Barth ha situado a Borges dentro de lo que denomina *literatura del agotamiento,* ese proceso en el que las posibilidades expresivas son conducidas hasta sus límites. Ese desgaste de las formas no es de ninguna manera motivo necesario de desesperación. En este profundizar en el *final* surgen, con frecuencia, los gestos del juego, las *estrategias barrocas.* Borges define el barroco como «ese estilo que deliberadamente agota (o procura agotar) sus posibilidades y raya en su propia caricatura». Mientras su propia obra *no* es barroca, excepto intelectualmente (el barroco no fue nunca tan terso, lacónico, económico), sugiere la idea de que la historia intelectual y literaria ha sido barroca y ha agotado casi completamente la posibilidad de la novedad. «Sus *ficciones* son no solamente notas al pie de página de textos imaginarios, sino postdatas al cuerpo real de la literatura»[11].

Sin duda, podría situarse a Borges en la *crisis de la modernidad,* en su destrucción de la metafísica que la ha gobernado o, mejor, en su desbordamiento. Pero también es cierto que su concepción de la literatura como *utopía* se remonta mucho más atrás de nuestra encrucijada y remite, por lo menos, a la tensión del libro que Mallarmé sintetizara[12]. El *exceso* preside el mito borgiano de la literatura, ese fascinante laberinto de erudición.

Borges confía en la continuidad y metamorfosis de lo escrito como si únicamente en ese espacio fuera posible sostener la *revelación,* «la inminencia de una revelación que no se produce»[13]. La literatura es, incluso en la forma de precipitar su *final,* lo *inagotable,* un encadenarse de lectura e invención. «*La biblioteca de Babel* es perfecta *ab aeterno;* el hombre, dice Borges, es un bibliotecario imperfecto; a veces, ante la imposibilidad de encontrar el libro que busca, escribe otro: el mismo, o casi. La literatura es esa tarea imperceptible e infinita»[14]. Blanchot se ha referido a este proceso no como el de la emergencia de un sencillo engaño sino como el «peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario»[15].

Esa visión de la literatura como proliferación, esa condensación de lo *incontenible* que Borges conseguía en los catálogos inverosímiles, en los registros de las visiones cósmicas, ponen en cuestión, en su misma puesta en escena, la posibilidad de una representación clásica. Updike apunta a un problema esencial cuando señala que las

[11] *John Barth: «Literatura del agotamiento» en Jaime Alazraki (ed.):* Jorge Luis Borges, *Ed. Taurus, Madrid, 1976, pág. 179.*

[12] *Cfr. Fernando Castro Flórez: «El naufragio poético de Mallarmé» en* Elogio de la pereza, *Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992.*

[13] *Cfr. J.L. Borges:* El Aleph, *Ed. Alianza, Madrid, 1971, pág. 174.*

[14] *Gerárd Genette: «La utopía literaria» en Jaime Alazraki (ed.):* Jorge Luis Borges, *pág. 210.*

[15] *Maurice Blanchot: «El infinito literario:* El Aleph» *en Jaime Alazraki (ed.):* Jorge Luis Borges, *pág. 213.*



innovaciones narrativas de Borges surgen de un claro sentimiento de la crisis de la literatura como técnica[16].

Se puede aplicar a la obra de Borges las tesis de Benjamin sobre la *decadencia del arte de narrar.* La reificación de las experiencias sociales es, para Benjamin, simultánea a la pérdida del *calor* de las cosas. El eclipse de la distancia que nos constituye hace que la frialdad se apodere incluso de las palabras. No hay en Borges esa conciencia de la vida como un continuar *después de la catástrofe,* esa constatación de la penosa reconstrucción del recuerdo del horror, pero sí parece que ha asumido el *empobrecimiento de la experiencia comunicable.*

Es la experiencia misma, según Benjamin, la que nos dice que el *arte de la narración* está tocando a su fin. «Diríase que una facultad que nos parece inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias»[17]. En el consejo transmitido, en la narración, depositaria de la *promesa,* se aunaba, como en la densidad histórica del *aura,* la noticia de la lejanía, el relato del que retorna a casa con la crónica del pasado que es rescatado como emblema de la distancia crítica, la esperanza política e incluso la tarea de la ética.

La destrucción del círculo social que consumía la narración, su desmoronamiento en el alma solitaria de la novela o en tráfico informativo contemporáneo (el imperio de lo efímero), son formas de una historia de la atrofia de la personalidad.

Borges continúa, de un modo escéptico, el cuestionamiento que ya estaba presente en la obra de Kafka o en la de su contemporáneo Samuel Beckett. Son conscientes de que la historia se ha excluido porque ha agotado el poder de la conciencia para producir acontecimientos históricos. La fuerza de la memoria declina con el sujeto; el antídoto del olvido no llega a esos personajes cargados con el peso descomunal del recuerdo como Funes el memorioso.

En Kafka o Beckett el arte explota desde dentro, se desgarra o se convierte en póstumo. Sus estrategias literarias son formas de la *resistencia,* tratan todavía de transmitir una *experiencia* aunque sea de anonadamiento y ausencia. Si en Kafka los gestos se vuelven dramáticos y en Beckett la obra asume su destino ridículo (la catástrofe es enunciada como si se tratara del chiste de un clown), en Borges lo narrado ingresa en una atmósfera mítica. Surgen en ellos formas *mínimas* de la literatura[18]: informes, esbozos, balbuceos; los fragmentos se acumulan como en una Babel derruida.

La figura del laberinto corresponde al tono de estos autores. Son sujetos de la melancolía, historiadores de un «petrificado paisaje primordial». Rella ha señalado cómo en ese desierto de piedra el melancólico se mueve como en un laberinto. «El laberinto es su patria, porque es un lugar sin salida, o mejor un lugar que tiene mil salidas, ninguna de las cuales, sin embargo, le llevará fuera de él»[19]. El amor borgiano por lo que pasa inadvertido pero contiene un milagro, algo mágico, muestra que su perfil es el del coleccionista, aquel que busca las bellezas sepultadas y ocultas.

La mirada fragmentaria contempla la historia como *metamorfosis de una metáfora.* El espacio *atópico* de la modernidad se sedimenta en la figura del *laberinto*[20] que

[16] *Cfr. John Updike: «El autor como bibliotecario» en Jaime Alazraki (ed.):* Jorge Luis Borges, *pág. 153.*

[17] *Walter Benjamin: «El narrador» en* Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV, *Ed. Taurus, Madrid, 1991, pág. 112.*

[18] *Entiendo lo* menor *en el sentido que lo emplean Deleuze y Guattari en su ensayo sobre Kafka.*

[19] *Franco Rella:* Metamorfosis, *Ed. Espasa, Madrid, 1989, pág. 50.*

[20] *Cfr. Franco Rella: «Figure nel labirinto. La metamorfosi di una metafora» en Peter Eisenman:* La fine del classico, *Ed. Cluva, Venezia, 1987.*

no es tanto una solidez arquitectónica cuanto un proyecto mental, como en el caso del creado por Dédalo: un dibujo para ser recorrido en una danza ritual[21].

El laberinto es una de las imágenes favoritas de Borges; sus ensayos se corresponden a aquel lujo de la desorientación; sus narraciones abren trayectos imprevistos pero nunca azarosos, gobernados por una lógica implacable. La *duplicidad* borgiana, esa comprensión del libro y el mundo como *reflejos infinitos*, subraya que el espacio no es finito, es decir, cerrado, sino que su estructura es infinita, siendo por ello una prisión sin salida[22]. Esto supone que la pugna con los límites del lenguaje [23] no arroja un sentido en el que edificar alguna seguridad.

Ahora bien, señala Ana María Barrenechea, si las lenguas son intentos de ordenación del cosmos, un pensamiento central en la obra de Borges es que el mundo es un *caos* sin sentido posible[24]. En «La casa de Asterión», «La biblioteca de Babel» o «El jardín de senderos que se bifurcan», se concreta esa escritura mínima que parece atravesar el irrespirable trayecto de su propia posibilidad. Hay un movimiento permanente de gestación de la alteridad ya sea en la forma de «el otro Asterión», ese imaginado que ríe con los pueriles juegos[25], la reduplicación de los simulacros en los hexágonos de la biblioteca o la intercambiabilidad del perseguido y el homicida en «El jardín de senderos que se bifurcan». Es la situación del animal de la madriguera en «La construcción» de Kafka: convertido en destructor, amenaza extrema contra lo que protege, su espacio arquitectónico laberíntico[26].

El garrapatear de la escritura kafkiana es recogido por Borges sin angustia, profundizando en cierta *modestia* de lo literario. Para Borges, Kafka es el escritor que *encarna* nuestro siglo, su destino fue «transmutar las circunstancias y las agonías en fábulas»[27]. Las aventuras barrocas de la literatura que Kafka resolvió en su estilo limpio pero desasosegante prefiguran o mejor, son *precursoras* del tono de Borges.

En su breve texto «Kafka y sus precursores», Borges propone un laberinto para leer la obra del autor de *La metamorfosis*: la *singularidad* de este escritor se muestra como inmemorial, anacrónica, se proyecta en todas direcciones. La heterogeneidad de los precursores de Kafka remite a la propia complejidad de Borges, las *mezclas* que contiene.

Paul de Man ha señalado acertadamente que el estilo barroco de Borges es, en su ironía, *siniestro*. Las visiones extáticas del Aleph o el Zahir abren un abismo casi oriental, aunque la violencia aparezca como un elemento desestabilizador. El Dios borgiano está de parte de la realidad caótica «y el estilo es impotente para vencerlo. Su aspecto es como el rostro horrible de Hakim cuando pierde la máscara reluciente que ha estado usando y muestra un rostro devastado por la lepra»[28]. Ese rostro es también el laberinto *dibujado como un semblante* al final de *El hacedor*, esa construcción azarosa pero obstinada que se relaciona con el arte cartográfico que Borges asume en un abismo en el esbozo titulado «Museo»: el mapa sueña con corresponder exactamente al territorio; lo que construyen los cartógrafos es un espejo inverosímil o, tal vez, trabajan en el proyecto leibniziano de la *mathesis universalis*, esa ilusión

[21] *Cfr. sobre Dédalo, Robert Graves:* Los mitos griegos, *Ed. Alianza, Madrid, 1985, vol. I, págs. 388-397.*

[22] *Cfr. Maurice Blanchot:* op. cit., *pág. 212.*

[23] *Cfr. J.L. Borges:* Otras inquisiciones, *Ed. Alianza, Madrid, 1976, pág. 180.*

[24] *Cfr. Ana María Barrenechea: «Borges y el lenguaje» en Jaime Alazraki (ed.):* Jorge Luis Borges, *pág. 232.*

[25] *Cfr. J.L. Borges: «La casa de Asterión» en* El Aleph, *pág. 71.*

[26] *Cfr. Franz Kafka: «La construcción» en* La muralla china, *Ed. Alianza, Madrid, 1973, págs. 157-191.*

[27] *J.L. Borges: «Prólogo» a Franz Kafka:* América, *Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, Ed. Orbis, Barcelona, 1987, pág. 9.*

[28] *Paul de Man: «Un maestro moderno: Jorge Luis Borges» en Jaime Alazraki (ed.):* Jorge Luis Borges, *pág. 150.*

que llega a su cima y fracaso en el lenguaje lógicamente perfecto del *Tractatus de Wittgenstein.* El *sueño de la razón* es abandonado a las inclemencias del tiempo. «En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas»[29].

La obra de arte se entrega a la intemperie, renuncia a una eternidad protectora, sabe que su destino es el ocaso y también la aurora. No se trata de renunciar a la *construcción del reflejo,* siempre y cuando sepamos que esa identidad es fugitiva, interminable, como el río heracliteano.

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara[30].

La experiencia literaria borgiana ha incluido como en una *mise en abyme*[31] el momento de la alteridad. El *doble* es uno de los artificios más característicos de los relatos y, entre ellos, destaca el que recubre, en múltiples nombres, a Borges mismo. En un fragmento habla del *otro Borges* «a quien se le ocurren las cosas»; el escritor es el que ha sublimado los gustos de Borges, el anónimo, el que ha huido del narrador pasando «de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito»[32]. A la postre, todo pertenece al que sucumbe a la pasión de escribir; incluso esos lugares en los que refugiarse, esos laberintos de la inteligencia son reducidos al espacio de la página. «Tendré que idear otras cosas», escribe un Borges que está atrapado por el otro, el que escribe, en una figura similar a la paradoja de Zenón: «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página»[33].

En el «Poema de los dones» se repite esa figura que lenta vaga por una biblioteca; el ciego posee, casi en una maldición, lo que deseaba ver. Ese mundo que se parece al sueño y al olvido está gobernado por el azar, ese envés de la historia en el que ingresaban los héroes del pueblo de los ratones en el relato de Kafka[34]. La identidad plural remite al esfuerzo de la memoria, a su subversión permanente de los límites.

En dos poemas titulados «Límites»[35], Borges entrega lo que ya no puede ver al *olvido,* la ceguera prefigura el incesante avanzar de la muerte, los recuerdos se despiden convirtiéndose en un rumor que se aleja: «Son los que me han querido y olvidado»[36]. Esa situación es simétrica con respecto a los dos poemas de «El laberinto»[37] en los que se desea que desde la sombra surja la figura del *otro* que hace tiempo se imagina, pero todo parece impedir esa esperanza: el último día se demora. El laberinto es la patria del olvido. En los poemas se confunde el destino del Minotauro y la tarea de Teseo, en el extremo tal vez confundidos, identificados, disueltos en el encuentro[38]. En el segundo poema *la salida no existe,* el laberinto adquiere las dimensiones del universo, no tiene ya, como la esfera de Pascal, un centro estable[39]. La escritura se sitúa en la amarga atmósfera del nihilismo.

[29] *J.L. Borges:* El hacedor, *págs. 143-144.*

[30] *J.L. Borges:* El hacedor, *pág. 142.*

[31] *Cfr. Lucien Dällenbach:* El relato especular, *Ed. Visor, Madrid, 1991, págs. 15-17.*

[32] *J.L. Borges:* El hacedor, *pág. 70.*

[33] *J.L. Borges:* El hacedor, *pág. 70.*

[34] *Cfr. Franz Kafka: «Josefina la cantora o el pueblo de los ratones» en* La condena, *Ed. Alianza, Madrid, 1972, pág. 179.*

[35] *Uno de ellos pertenece a* El hacedor *y el otro a* El otro, el mismo, *cfr., respectivamente, J.L. Borges:* Obra poética 1923-1976, *Ed. Alianza, Madrid, 1979, págs. 166 y 200.*

[36] Ibíd.

[37] *Incluidos en* Elogio de la sombra *en* Obra poética 1923-1976, *pág. 331 y 332. Es crucial para este tema del doble y el laberinto, también duplicado en el pequeño cuento «Los dos reyes y los dos laberintos» en* El Aleph, *págs. 139 y 140.*

[38] *Recordemos el final de «La casa de Asterión»: el Minotauro apenas se defendió. Asterión deseaba su* redención, *conocer la forma de* el otro. *«¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o será un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?» (J.L. Borges:* El Aleph, *pág. 72).*

[39] *Cfr. J.L. Borges: «La esfera de Pascal» en* Otras inquisiciones, *Ed. Alianza, Madrid, 1976, págs. 13-16.*

No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña
De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera[40].

Steiner se ha referido a esa constelación de escritores que se sitúan en el laberinto de la lengua contemporánea como *cabalistas modernos:* Benjamin, Kafka y Borges. En la tarea del traductor benjaminiano se escucha la expansión del idioma nativo, la tensión hacia un lugar místico, «hacia el absoluto secreto de la significación»[41]. Kafka trabaja con la conciencia de la *imposibilidad de escribir,* es decir, asumiendo el carácter refractario del lenguaje. Como ha señalado Steiner, el tema de Babel es una de las preocupaciones kafkianas: en *La construcción de la Muralla China* propone una nueva versión de esa voluntad ascendente. El fracaso del desafío babélico surgió en su *fundamentación,* los cimientos eran frágiles; ahora es posible contemplar la Gran Muralla como el zócalo de una nueva Torre. La obra se torna imposible no en su distancia vertical sino en su superficie inabarcable; el proyecto no sugiere en ningún sentido su destino final, es una obra destinada a la infinitud. «Kafka vio en la Torre y en su ruina una dramática síntesis con ayuda de la cual podía transmitir ciertas intuiciones precisas, aunque difíciles de expresar, sobre la condición lingüística del hombre y la influencia de Dios sobre ella. La Torre es un momento necesario: emana de un impulso irrefutable de la voluntad y la inteligencia humanas»[42].

El movimiento constructivo de la Torre es, esencialmente, el de lo sacro, es decir, contiene su duplicidad: venerable y execrable, monumento de alabanza y forma prometeica de rebelión. Pero la reflexión de Kafka no remite meramente a un lugar diferente, superior, sino también a la estructura de nuestro propio decir. En el terrible cuento «La construcción» el animal disfruta de su obra, que está protegida en su entrada por un endeble laberinto; su situación es la del Minotauro a la espera de lo otro, el enemigo que le redima. La fosa de Babel excavada se resiente por ese deseo de *destrucción.* El laberinto interior que se describe es el del *lenguaje* que quiere conducirse ascensionalmente, que pretende conseguir lo absoluto (la plaza principal rodeada de vacío, suspendida cósmicamente).

Lo mínimo torna ridículo ese sueño; un ligero ruido convierte al ser de la madriguera en un prisionero, un superviviente que está atrapado como Abenjacán el Bojarí en su laberinto[43]: son seres que se guardan su secreto. El ruido lejano quizá no sea otra cosa que el eco del animal desorientado, el reflejo de la respiración del constructor babélico.

Kafka anota en su diario reflexiones en torno a la tragedia de la Torre: «Si hubiera sido posible construir la Torre de Babel sin ascenderla, su construcción hubiese sido permitida». El esfuerzo narrativo parece marcar de cicatrices el cuerpo del escritor como si la máquina de la colonia penitenciaria grabara sus textos ilegibles, laberínticos, sobre la piel de la utopía literaria. Su persecución de un texto total.

[40] *J.L. Borges:* Obra poética 1923-1976, *pág. 332.*

[41] *Cfr. Walter Benjamin: «La tarea del traductor» en* Angelus Novus, *Ed. Edhasa, Barcelona, 1970, págs. 127-143.*

[42] *George Steiner:* Después de Babel, *Ed. F.C.E., México, 1980, pág. 88.*

[43] *Cfr. J.L. Borges:* El Aleph, *págs. 125 y ss.*

A Borges le duele mucho menos esta proliferación de los enigmas; su postulación de un mundo simétrico le protege creativamente de la angustia. «Podemos observar en la poesía y en las narraciones de Jorge Luis Borges todos los motivos presentes en el lenguaje de los gnósticos y los seguidores de la Cábala: la imagen del mundo como un encadenamiento de sílabas oscuras, la idea de una palabra absoluta o de una letra cósmica *—alfa* o *alef—* que se disimula en los girones de las lenguas humanas, la conjetura de que la suma del conocimiento y la experiencia está prefigurada en una obra última que contiene todas las permutaciones concebibles del alfabeto»[44].

La obra de Borges es una *travesía de las lenguas,* una incursión transversal en la historia de la literatura; así su prosa fascina como lo ya conocido que se ha vuelto único. Esta escritura ha parodiado su propia lectura, por ejemplo, en «La biblioteca de Babel» se incluye el catálogo de los razonamientos sobre su posibilidad, se *registra todo lo que es posible expresar,* «la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros»[45]. Las circunvalaciones en torno a la sílaba cósmica se convierten en trayectos que, apenas iniciados, son abortados, viajes más fantaseados que reales y *aventuras de la inteligencia.*

Esta prosa propone una subversión del orden del discurso, eso que Foucault supo leer en «El idioma analítico de John Wilkins» en el comienzo de *Las palabras y las cosas*[46]. El mundo de los simulacros, literalmente abominable, como se afirma en el conocido «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», es el de la repetición de las enciclopedias o la traducción.

Comentando «Pierre Menard, autor del Quijote», Steiner señala que producir un texto verbalmente idéntico al original (hacer de una traducción una perfecta transcripción) es algo que excede los límites de la imaginación humana. «Cuando el traductor, refutador del tiempo y reconstructor de Babel, se acerca al éxito, penetra en ese universo espejeante descrito en Borges y yo[47]. El traductor trabaja para el olvido o el otro, reproduce esa relación extraña entre el escritor y sus precursores.

La relación Menard con el estilo de Cervantes, pero también con el suyo mismo, es arcaizante, «extranjero al fin»[48]. Toda la obra de Borges recoge esa *extranjería* estilística, desde las escenas argentinas a las sagas islandesas, de las versiones de *Las mil y una noches* a las paradojas zenonianas, de los informes a las visiones.

La lucidez irónica de Borges le permitió dar cauce a su mente plagada de variaciones prodigiosas y repeticiones obsesivas. «Borges —dice Octavio Paz— exploró sin cesar ese tema único: *el hombre perdido en el laberinto de un tiempo hecho de cambios que son repeticiones,* el hombre que se desvanece al contemplarse ante el espejo de la eternidad sin facciones, el hombre que ha encontrado la inmortalidad y que ha vencido a la muerte pero no al tiempo ni a la vejez»[49]. Borges da la palabra a Asterión, deja en suspenso la epopeya del héroe, nos sitúa, para siempre, en el laberinto, indefensos, sin voluntad para defendernos frente a esa esperanza *otra* que nos agrede. En un lúcido artículo habla Cunqueiro del destino humano que es un permanente estar en el laberinto, en las encrucijadas, «que unas veces se repiten rápidamen-

[44] *George Steiner.* Después de Babel,*pág. 89.*

[45] *J.L. Borges:* Ficciones, *Ed. Alianza, Madrid, 1971, pág. 94.*

[46] *Cfr. Michel Foucault:* Las palabras y las cosas, *Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, págs. 1-5.*

[47] *George Steiner:* Después de Babel, *pág. 94.*

[48] *J.L. Borges:* Ficciones, *pág. 57. En Menard surge también el motivo del precursor. «Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» (J.L. Borges:* Ficciones, *pág. 59).*

[49] *Octavio Paz: «El arquero, la flecha y el blanco (Jorge Luis Borges)» en* Convergencias, *Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1991, pág. 73.*

te y otras a ritmo lento. Por otra parte, el hilo de Ariadna sólo lo ha habido una vez, y no parece repetible; el hilo de Ariadna es una forma de mesianismo»[50].

La universalidad de Borges ha sido saludada ejemplarmente por Cioran contemplando en el narrador argentino a un *aventurero inmóvil,* un sedentario sin patria intelectual, viajero por la literatura. El nomadismo cultural domina la *delicadeza* borgiana, su extranjería se torna fascinante, casi utópica. La lengua de Borges es laberíntica y su inteligencia babélica, pero todo ese torbellino se concreta en imágenes mínimas, tersas, cristalizadas en una forma definitiva. «Es ahí donde aparece la superioridad de Borges, seductor inigualable que llega a dotar a cualquier cosa, incluso al razonamiento más arduo, de un algo impalpable, aéreo, *transparente.* Pues todo en él es transfigurado por el *juego,* por una danza de hallazgos fulgurantes y de sofismas deliciosos»[51].

Somos conducidos, como en virtud de un encantamiento, a ese dominio en el que la literatura *reescribe* su destino, profundiza su agotamiento para obtener nuevos recursos. La posición de Borges es la del *precursor;* como en el caso de Kafka, su nombre incluye ya una forma del mundo, la literatura se vuelve más densa en torno suyo. Hay un verso de Pope que existe en dos versiones: *A mighty maze of walks without a plan* y *A mighty maze, but not without a plan* («Un grandioso laberinto de alamedas sin plan» y «Un grandioso laberinto, más no carente de plan»). La primera versión reconoce la situación humana; la segunda se refiere a las construcciones de la religión, el arte y la ciencia que el hombre erige porque este reconocimiento le resulta intolerable. La literatura es un aspecto de la compulsión humana a crear frente al caos». El romance, creo yo, no sólo ocupa un puesto central en la literatura como totalidad, sino que constituye el terreno donde podemos ver muy a las claras que el laberinto sin plano y el que no carece de él son dos aspectos de la misma cosa»[52]. De todo este crear frente al caos es *precursor* Borges; esas versiones dubitativas «recuerdan» el vértigo pascaliano, los juegos de Asterión, las tribulaciones del bibliotecario o la obra desconcertante de Menard. Los laberintos y las bibliotecas infinitas ofrecen un espacio apasionado para la lectura: recorrer los trayectos inverosímiles de lo literario.

Fernando Castro Flórez

[50] *Álvaro Cunqueiro: «El terror de la encrucijada» en* Viajes imaginarios y reales, *Ed. Tusquets, Barcelona, 1986, pág. 60.*

[51] *E.M. Cioran: «El último delicado (Carta a Fernando Savater) (J.L. Borges)» en* Ejercicios de admiración, *Ed. Tusquets, Barcelona, 1992, pág. 155.*

[52] *Northrop Frye:* La escritura profana, *Ed. Monte Ávila, Caracas, 1980, pág. 44.*



Crítica literaria y filosofía en Jorge Luis Borges

En tres ocasiones tuvo que someterse Borges a esta «era bajamente romántica»: entre 1936 y 1939 como colaborador de una revista para amas de casa, *El Hogar*, en 1946 como inspector de aves y conejos en un mercado de Buenos Aires, y póstumamente en 1986 en el prólogo con calor hogareño («Emir intertextual») que antecede la publicación de las colaboraciones en la doméstica revista. *Textos cautivos* es el título que dieron a la recopilación Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal y que apareció en una colección de la Editorial Tusquets significativa y ambiguamente llamada «Marginales 92». ¿Son marginales los textos o es marginal el autor o es marginal la revista o es marginal, al cabo, el talante doméstico de la entrañable «intertextualidad»? Los textos son marginales en un sentido completamente opuesto al que da en la sobrecubierta la curiosa interpretación del curioso título. «Estos *Textos cautivos*», dictaminan la recomendación de comprarlos, son «primer vislumbre de un "Borges secreto", a través del cual su voz todavía nos ha de sorprender». No es un «Borges secreto», sino sencillamente un Borges hasta entonces olvidado o desconocido el que desenterraron los cordiales intertextuales, y si se supone que ese tono de su voz «todavía ha de sorprender», no cabe duda alguna de que eso se debe, muy probablemente, a que el espíritu trinitario que irradió ese secreto publicitario, enceguecido por los secretos de la entrañable intertextualidad, no alcanzó a vislumbrar al Borges conocido, cuya marginalidad consiste en la lucidez con la que siempre se deslindó elegantemente de los asedios de esta «era bajamente romántica».

Los compiladores cordialmente intertextuales de estos textos los clasifican como «ensayos y reseñas», y con ello justifican, seguramente de modo involuntario, el adjetivo sonoramente poético del título. Los textos son cautivos, porque ellos los encarcelaron en la celda estrecha de conceptos rutinarios como «ensayos y reseñas», y no se percataron o no pudieron percatarse de que el ensayo en Borges lleva al límite la libertad de este nuevo género hasta el punto de que disuelve las determinaciones del género en cuanto lo «narrativiza» y que precisamente las llamadas «reseñas» se

apartan radicalmente de las dos formas conocidas de este ejercicio: del hispánico, que suele ser en su mayoría una enumeración cordial de lugares comunes y que concluye en una condenación o en una apología; y del europeo, que resume a grandes rasgos el contenido de la obra, pone de relieve sus tesis principales, las fundamenta o refuta brevemente y concluye con una recomendación o un rechazo.

Los *Textos cautivos* son en realidad un cuestionamiento del «ensayo» y de la «reseña» con los medios del ensayo y de la reseña. En los años en los que Borges colaboró en la revista, ésta inauguró, al parecer, una nueva sección titulada «biografía sintética». Pero lo mismo que ocurrió con el ensayo y la reseña, la mayoría de las que publicó Borges se sirve del modelo propuesto para transformarlo dentro del marco del modelo mismo. Pues la «síntesis» no es un resumen cronológico-biográfico de la biografía del autor, sino una selección de datos, cuya subjetividad se convierte en el apoyo de una interpretación, que a su vez da un sentido más preciso y profundo al concepto de «biografía sintética». Para un lector de aquellos años, en los que la figura de Benedetto Croce no sólo era mundialmente conocida sino especialmente influyente en el mundo de lengua española y, en particular, en la Argentina, debió resultar al menos sorprendente o irreverente e irónica la «biografía sintética» con la que Borges presentó al filósofo, historiador, hispanista, político y padre involuntario del fascismo, del marxismo y del liberalismo italianos: Benedetto Croce. Borges menciona algunos de sus libros, no los más importantes, con excepción de la *Estética* y de una parte, *Lógica,* de su *Teoría del espíritu.* No menciona su libro más ambicioso, *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel,* pero alude a la pretención de verdad absoluta del sistema que Croce heredó de Hegel y que potenció precisamente en este libro. «En 1899 advirtió —informa Borges a las lectoras y lectores de la revista sobre Croce— con una especie de temor parecido a ratos al pánico y a ratos a la felicidad, que los problemas metafísicos estaban organizándose en él, y que la solución —o una solución— era casi inminente. Dejó entonces de leer, dedicó sus mañanas y sus noches a la vigilia, y caminó por la ciudad sin ver nada, callado y atisbándose. Había cumplido treinta y tres años: la edad, según los cabalistas, del primer hombre cuando lo formaron del barro» *(Textos cautivos,* pág. 50 y ss.). La solución «casi inminente» de los «problemas metafísicos» que «estaban organizándose en él» no es otra cosa que una voluntad de sistema absoluto, cuya fuente fue, como creyeron el idealismo alemán y Hegel, la convicción de un comienzo radical en el que el hombre, en un estado intelectual adamítico, o, para decirlo con las palabras de Borges, esto es el «del primer hombre cuando lo formaron del barro», filosofa como Dios. Pero esta voluntad de sistema absoluto de la verdad engendra pánico y placer, que en Croce surgió, según Borges, de una circunstancia biográfica y geológica, es decir, de un ademán del «inconcebible universo»: de un terremoto. En 1883, informa Borges, «un terremoto que duró noventa segundos conmovió el sur de Italia. En ese terremoto perecieron sus padres y sus hermanos, y él mismo (Croce) quedó enterrado entre los escombros... Para eludir una



total desesperación, resolvió pensar en el Universo: procedimiento general de los desdichados, y a veces bálsamo» *(Op. cit.,* pág. 50).

El terremoto empujó a Croce a encontrarse con su destino de filósofo, a obedecer a «*un* momento» en el que «consta... cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea»: «el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es...» *(Otras inquisiciones,* Buenos Aires, 1952, pág. 42). Ese momento del que surge en Croce su voluntad de sistema absoluto constituye de manera concomitante la «síntesis» de su biografía. No todas las «biografías sintéticas» son o pueden ser como la de Croce, pero la diferencia en el grado de densidad y de intensidad no depende de la mayor o menor densidad de la biografía del respectivo autor, sino de la mayor o menor proximidad al mundo intelectual de Borges. Esta subjetividad no es arbitrariedad egoísta, ni sólo la condición necesaria de toda comprensión interpretativa, sino una forma del diálogo que sustituye al juicio crítico y en el que la interpretación es interpretación del propio quehacer o, si se quiere, un monólogo con frecuencia irónicamente reflexivo sobre su pasión. Cuando, para seguir con el ejemplo de la «biografía sintética» de Croce, Borges informa a las lectoras que «para eludir una total desesperación, resolvió pensar en el Universo: procedimiento general de los desdichados, y a veces bálsamo», no hace otra cosa en el fondo que suponer plausiblemente en Croce como motivo de su vocación lo que él considera como filosofía que a su vez es, autoirónica y autobiográficamente, «procedimiento... de los desdichados, y a veces bálsamo». El diálogo es con una persona que es igualmente espejo. No sólo por la brevedad densa y selectiva, sino por la ironía y autoironía, muchas de las «biografías sintéticas» se diferencian de un tipo de crítica literaria que creó Friedrich Schlegel, esto es, la «Característica». Era sintética en el sentido de que seleccionaba los rasgos más relevantes, característicos, del autor y los interpretaba de tal manera que la «Característica» resultaba un «autorretrato», una suplantación del autor por el crítico. No era, como en las «biografías sintéticas», un otro Yo especular, sino un pretexto del Yo, una laguna cuya superficie había sido ocupada totalmente por la figura de Narciso. Esta transformación del modelo tradicional de «biografía sintética» no obedece a un propósito profesional de un crítico literario que percibe la necesidad de ampliar y reformar una praxis que se ha vuelto estrecha. Cuando Borges recupera, en la citada «biografía sintética» de Croce, los significados precisos e intensos de biografía y síntesis, que exige, por lo demás, esa combinación de sustantivo y adjetivo, no recurre a la etimología ni revisa y cuestiona de manera científica el alcance de esos dos conceptos. Borges desentierra, por así decir, significados latentes y no percibidos ni percibibles en general por las nociones críticas al uso. La «biografía sintética» concebida como la indicación del momento único en el que «el hombre sabe para siempre quién es», ya no es «biografía sintética», sino invención en el sentido de hallazgo de secretos a voces, que sólo el poeta sabe revelar y hacer conscientes, rescatar de su secreto. El poeta de Borges, empero, no «poetizó» los usos de la crítica literaria habitual en el sentido florido que tiene la palabra en los países y letras de lengua española. La recuperación

de los significados precisos, latentes y no hallados o pasados por alto no es posibilidad exclusiva de la poesía, sino puede ser punto de partida de la sátira y de la ironía. En la *Genealogía de los modorros* (1597) de Quevedo o el *Diccionario de lugares comunes* (parte del material pasó a *Bouvard et Pécuchet,* 1881) de Flaubert los «modorros» y los «lugares comunes» son significados imprecisos que han ocultado, trivializado y sofocado las significaciones precisas y latentes, de modo que su desenmascaramiento equivale a una recuperación o la invitación de una recuperación, que se diferencia del de la poesía en que la de ésta es recuperación nominadora e inventivamente creativa. El desenmascaramiento de la recuperación satírica o irónica, que es una acción negativamente creativa fue elevado a arte pleno por Karl Kraus, cuya sátira del lenguaje consiste en sacar las consecuencias de lo que dice un texto impreciso y trivial, es decir, de tomarle la palabra o tomarlo literalmente, de modo que es el texto mismo el que se desenmascara. Una solicitud de elogio a una causa o a un gobierno políticos hecha a modo de encuesta periodística no requiere comentario de tipo quevediano o flaubertiano. Basta con leerla exactamente y reproducirla como cita de acuerdo con la lectura exacta, para que la solicitud misma ponga de presente su necia vacuidad. Pues si una causa o gobierno políticos sugieren que los elogien es porque no merecen el elogio y porque sus rendimientos son tan pobres, que solicitar su elogio equivale a conceder que son pobres, por lo cual la solicitud es superflua o se vuelve contra su propósito y pretensión (así, por ejemplo, hizo Karl Kraus que una encuesta de los diarios *Iswestija* y *Krassnaja Niva* sobre «Los efectos y consecuencias de la Revolución rusa para la cultura mundial» se desenmascarara a sí misma. El texto modelo de la «sátira del lenguaje» es accesible en Karl Kraus, *Auswahl aus dem Werk,* (Munich, 1957, pág. 211). A la lectura de Kraus prefirió Borges, sin duda alguna por casualidad, la de Fritz Mauthner, especialmente su heterodoxo *Diccionario de filosofía* (1910-1911), como él mismo lo recuerda, que es posterior a su entonces influyente obra *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (1901-1902). Los cazadores de fuentes podrían suponer que la crítica del lenguaje, ejemplificada en el español, que hizo Borges en *El idioma de los argentinos* (1928), podría haber sido suscitada por los sedimentos de las *Contribuciones...* que Mauthner incorporó a su *Diccionario.* Tal trabajo detectivesco tendría que ser complementado y corregido con la comprobación de que especialmente desde Nietzsche, Mallarmé, el expresionismo alemán, el dadaísmo, con la excepción del clamoroso surrealismo, la poesía está acosada por la suscitadora acusación —o autoacusación del poeta Nietzsche— de que «Los poetas mienten demasiado» *(Also sprach Zarathustra,* 1883-85, ed. Colli-Montinari, t. 4 de la ed. crítica de estudio, Munich-Berlín-New York, 1980, pág. 163), es decir, por la exigencia de la clarificación de sus relaciones con la verdad. Pero, ¿qué verdad? Si la filosofía había perdido su rumbo y Husserl inició su transformación radical con la frase «a las cosas mismas» y Rilke en sus *Cuadernos de Malte* (1910) y en sus *Nuevos poemas* (1907) resalta la «personalidad» de las cosas hasta el punto de considerar impropio que se las llame *mías,* no es entonces la verdad lo que se busca, sino la realidad o la «reali-



dad real», como decían los expresionistas. Y esa busca de la realidad es una búsqueda de la palabra que sea capaz de divisarla y expresarla. La «sátira del lenguaje» de Karl Kraus y los «poemas fónicos» del dadaísta Hugo Ball pretenden lo mismo. Borges, quien, como dijo, «abjuró de la secta ultraísta», conservó de esa rebelión la radicalidad crítica de la atmósfera general del primer cuarto de siglo, de la que también se impregnaron las vanguardias.

Poesía e indagación crítica del lenguaje subyacen a muchas «reseñas», «biografías sintéticas» y «ensayos» de los *Textos cautivos.* En el ensayo «Presencia de Miguel de Unamuno», por ejemplo, procede como Karl Kraus, pero sin la intención manifiesta de la sátira. Toma la palabra a la obra poética de Unamuno, especialmente a *Rosario de sonetos líricos,* del que dice que «en el *Rosario...* no faltan las virtudes, pero lo cierto es que las "lacras" son más notorias y son características de Unamuno. La impresión inicial es del todo ingrata. Verificamos con horror que un soneto se llama "Salud no, ignorancia", otro "La manifestación antiliberal", otro "Hipocresía de la hormiga", otro "A mi buitre". Damos quizá con este verso... o con esta cuarteta... y sentimos la vasta incomodidad del hombre que sorprende, sin querer, un secreto ridículo en una persona que aprecia». Pero la crítica aniquilante pierde su dureza en la opinión que precede a este juicio. «Se dice que a un autor debemos buscarlo en sus obras mejores; podría replicarse (paradoja que no hubiera desaprobado Unamuno) que si queremos conocerlo de veras, conviene interrogar las menos felices, pues en ellas —en lo injustificable, en lo imperdonable— está más el autor que en aquellas otras que nadie vacilaría en firmar» *(Textos cautivos,* págs. 79 y ss.). La relativización anticipada del juicio destructor no se debe sólo al aprecio que Borges tenía a Unamuno, y en realidad no es una relativización. Conocer «de veras» a un autor en las obras «menos felices... en lo injustificable, en lo imperdonable» es conocerlo en su esfuerzo malogrado por dar expresión a sus pensamientos, es decir, en su lucha con la palabra. Las obras mejores no delatan esa lucha, sino la ocultan. Por eso de ahí no cabe deducir que un libro malogrado de un autor es mejor o más representativo que un libro «magistral». No se trata de valoraciones, sino de una concepción de la literatura aparentemente arbitraria, no la de un crítico profesional o la de un erudito, sino la de un «lector» por el estilo de Montaigne: «No busco en los libros sino lo que me depara placer para una ocupación modesta: cuando estudio no busco en ello otra cosa que el saber que trata del conocimiento de sí mismo y que me instruye para bien morir y para bien vivir». El poeta y lector Borges parece acentuar esa subjetividad y el placer de su ocupación para cuestionar la afirmación que hizo en su ensayo sobre Unamuno, para jugar consigo mismo y con sus lectores. «Vindicación de la *María* de Jorge Isaacs» es un ensayo que parece obedecer a una concepción contraria a la que determinó la interpretación de Unamuno. Pues no se trata de conocer «de veras» a Isaacs en su obra menos lograda, sino de rescatar del olvido y del desprestigio la obra más lograda del colombiano. Es una obra malograda desde el punto de vista de los lectores de la primera mitad de este siglo. El punto de partida de Borges es

lo que cabría llamar la «recepción» de la novela en el siglo presente. Esta es la «vaga opinión (o serie de vagas opiniones)» de que «ya nadie puede tolerar la *María* de Jorge Isaacs; ya nadie es tan romántico, tan ingenuo». La *María* es, pues, ilegible porque es romántica. Borges pone en tela de juicio el romanticismo y la ilegibilidad de la novela con dos argumentos aparentemente no coherentes entre sí: «Jorge Isaacs no era más romántico que nosotros» y de su lectura de la novela deduce la prueba de que la *María* es «muy legible». Son un argumento histórico-cultural y un argumento de lector. El hecho de que Isaacs no era más romántico que nosotros se puede verificar con la visita a un cinematógrafo para comprobar que compartimos con Isaacs su capacidad esencial: «...la de deplorar que el amor de dos bellas personas quedara satisfecho». Isaacs, quien «tal vez no rehusa, pero que tampoco exige la definición de "romántico", era un hombre cuya carrera política demuestra que no se lleva mal con la realidad». Ejemplos de descripciones de los esclavos, de la caza de un tigre, de objetos, de «afición a las cosas de cada día», ponen de presente que Isaacs no pecó de románticas «incontinencias tropicales» (a lo Hugo, a lo Byron, a lo Montherlant o a lo Hemingway), que tenía «un goce homérico en las cosas materiales» —frase con la que evita tener que recurrir al concepto contrario de romanticismo, al de «realismo»—. A estas virtudes de sobriedad, Borges agrega una ventaja de Isaacs sobre el novelista moderno. Este «suele manejar la sorpresa», Isaacs... «prefirió trabajar con la anticipación y el presentimiento» *(Textos cautivos,* pág. 127, 28 y 29). Es una verdadera vindicación del lector Borges que como poeta encuentra una que otra frase poéticamente «memorable». Pero la vindicación no es sólo eso. Tras la lectura de la *María* con es... cristales vindicativos de Borges, la novela no deja de ser romántica ni de provocar el rechazo o la extrañeza que también producen novelas en otro tiempo famosas como *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro o la queja de un enamorado frustrado como la del príncipe de la poesía española, Garcilaso de la Vega (Borges cita en este contexto también a Shakespeare). Borges no reivindica una novela que ha sucumbido al decurso del tiempo y que hoy tiene interés principalmente histórico-literario y sociológico. La novela se consideró como obra maestra en el siglo pasado, es decir, *fue* una obra lograda que por la distancia del tiempo ha perdido su rango. La vindicaciónn sería más bien de una refutación de esa distancia y al mismo tiempo una variación de la opinión de que a los autores se los conoce «de veras» en sus obras malogradas. La distancia del tiempo es la que hace que una obra lograda en una época aparezca como malograda un siglo después. Y la refutación de la distancia, cuyos efectos reconoce sutilmente Borges (la relectura de la *María* es una prueba «nada voluptuosa por cierto, pero tampoco ingrata») es a la vez una manera de conocer «de veras» a un autor en una obra que hoy se considera malograda. En los dos ejemplos de Unamuno e Isaacs, Borges sugiere que la literatura es una lucha por la expresión, y que las salidas de esa lucha no son el triunfo o la derrota, sino que esa alternativa es en la literatura como la empresa que narra Arreola irónicamente en «En verdad os digo» de *Confabulario:* triunfo o derrota, éxito o fracaso «son igual-

mente halagadores». Pese a la crítica a Unamuno, pese a que en su obra malograda está «la plenitud de su personaje», «Unamuno es el primer escritor de nuestro idioma»; pese a que la *María* ha llegado a ser con el tiempo una obra ilegible, la obra no peca de defectos contemporáneos como los que serían seguros en Hemingway o Montherlant; pese a que se la considera «romántica» es sobria. Y, en fin, pese a que Eduardo Gutiérrez quiso fomentar el mito del gaucho su aporte a él fue haberlo refutado («Eduardo Gutiérrez, escritor realista» en *Textos cautivos*, pág. 118). La supresión de la alternativa de los resultados de una lucha, priva a la lucha del carácter patético que tiene la palabra y la convierte en juego y azar: «El vago azar o las precisas leyes/ que rigen este sueño, el universo...» precisó Borges en su necrología de Alfonso Reyes. En la línea «el vago azar o las precisas leyes», la conjunción disyuntiva «o» expresa, en el contexto, una equiparación irónica. La «crítica literaria» de los *Textos cautivos* es una invalidación de la crítica literaria profesional, hecha con profesionalidad ejemplar; es una demostración lúdica que en un universo regido por el azar y el juego, equivalentes al sueño, la literatura y la crítica son azar y juego. Eduardo Gutiérrez, por ejemplo, jugó a la mitificación del gaucho, y por el azar perdió y en vez de mitificarlo, lo refutó. Lo hizo involuntariamente, pero el azar lo condenó a eso, y en este juego del azar consiste la ironía, que, como la «astucia de la razón» de Hegel, se sirve hasta de sus contrarios para lograr sus fines. Pero qué fines tiene el azar que por definición acierta, como el burro de la fábula, por casualidad, que es racionalmente inasible.

¿Inasible? En narraciones como «La biblioteca de Babel», por sólo citar uno de los múltiples ejemplos, Borges «demostró» que el universo es como el azar, es decir, inasible. La demostración o ilustración de la inasibilidad del azar y del universo es ya una manera de asir lo inasible, de no resignarse a la contemplación. Asir lo inasible es aparentemente una paradoja. Una de las primeras formulaciones de esta contradicción la legó Sócrates y la registra Aristóteles en sus *Topica et sophistice elenchi* cuando recuerda que «Sócrates preguntaba, pero no respondía porque confesaba no saber». No es exclusivamente escepticismo, sino germen de la dialéctica y de la ironía. Este preguntar que supone intención de saber y aún saber y que no recibe respuesta porque quien pregunta confiesa no saber, este tratar de asir lo inasible tiene en Borges una versión. En «La muralla y los libros» reza: «...esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizás, el hecho estético» *(Obras completas*, ed. cit., pág. 635). La literatura, el «hecho estético», es un propósito de plenitud inminente que no se realiza, es una tensión, es como la conocida paradoja de Zenón, que cuenta que Aquiles, Piesligeros, corre tras la tortuga, pero nunca la alcanza y a la que Borges dedicó la reflexión titulada «Avatares de la tortuga» de *Discusión* (1932).

Siete años después de publicado ese libro misceláneo, el año en el que Borges concluyó su colaboración en la culta revista femenina *El Hogar*, apareció en la revista *Sur* —tan combatida entonces y más tarde por los feligreses autóctonos del protofascismo folclórico— el cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*». El biógrafo familiar

de Georgie, esto es, Emir (para los extraños a Madre y Padre, más conocido como Rodríguez Monegal) enseña, con su britanizada imprecisión, que este «relato, uno de los más laberínticos de Borges», no sólo se refiere a la curiosa empresa del personaje, sino «a muchas otras cosas, y especialmente al arte de leer...» *(Borges. Una biografía literaria,* México, 1987, pág. 325). El relato no es «relato» en el sentido que dio a la palabra el monseñor laico Benjamín Carrión para resaltar la contribución específica de la literatura ecuatoriana al esquema de los géneros de la literatura universal, es decir, no perfecciona o sólo imita los «relatos» de un Pablo Palacios, por ejemplo, pero tampoco es solamente un «cuento» a la manera de los de Maupassant, «Clarín», Thomas Mann, Kafka o Katherine Mansfield, por sólo citar algunos ejemplos. Es, ciertamente, laberíntico desde el punto de vista de los géneros literarios. Pero aunque este punto de vista es muy estrecho, cabría clasificarlo como parodia, que tiene de común con el concepto tradicional del procedimiento la imitación burlona de un propósito y de una obra serios, pero que se diferencia de él y lo trasciende en cuanto que lo que Borges parodia es la literatura misma o más exactamente, su pretensión de asir lo inasible, de creer que ella produce revelaciones inminentes. Lo que el emir de su emirato Borges encontró en «Pierre Menard...», esto es, que en él su quizá tío-hermano «se refiere al arte de leer», es una imputación de filólogo. No el arte de leer tiene Borges en mientes, sino una invitación al pensamiento crítico radical.

La vida y la obra de Pierre Menard están compuestas de parodias. Parodia un tipo de escritor europeo del fin de siglo pasado y del primer cuarto del presente, cortejado por mujeres aristócratas cultas, en cuyos salones o *vendredis* se rendían culto a sí mismas y a sus protegidos y protectores. Podrían ser Rainer Maria Rilke, o Stéphane Mallarmé o Paul Valéry. La lista de las publicaciones de Menard es doblemente paródica: parodia el modelo de las «biografías sintéticas» y de las «reseñas» de *El Hogar,* y una tendencia hacia lo erudito rebuscado y heterogéneo que fue característico de filólogos e historiadores de esos años, no sólo de Francia, sino sobre todo de los hispánicos que imitaron la obsesión miope por el detalle de los científicos alemanes. Muchos de ellos —todos eran pocos— citaban un artículo insignificante con título impresionante, cuyo valor científico consistía en que había sido publicado en una revista de Halle en 1895, y que era inaccesible en Buenos Aires o Florencia en 1935. El libro o la literatura —para Borges son lo mismo— «es una relación, es un eje de innumerables relaciones» dijo el irónico en su «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» *(Obras completas,* ed. cit., pág. 747). La lista de las publicaciones de Pierre Menard parodia ese tipo, pero cuando se la lee se encuentra otra «relación». Una de las publicaciones de Menard es «un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La conque* (números de marzo y octubre de 1899)» *(Obras completas,* ed. cit., pág. 444). El soneto de Pierre Menard que «apareció dos veces (con variaciones)» no es invención de Borges. En el número del 15 de marzo de 1891, la revista *La conque* publicó el soneto famoso y discutido «Eventail de Madame Mallarmé» que su autor Stéphane Mallarmé publicó en el número del 1 de junio del mismo año y

de la misma revista bajo el título «Eventail» y otra variante. (Mallarmé, *Oeuvres complètes*, ed. de Mondor y Jean-Aubry, Biblioteca de la Pléiade, París, 1945, pág. 1574). Este dato no bastaría para suponer que Pierre Menard es una máscara parodística de Stéphane Mallarmé. Menard se propone no «componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el *Quijote*» *(Obras completas*, ed. cit., pág. 446). El método que «ideó» Menard para lograr su empresa fue «relativamente sencillo»: «*ser* Miguel de Cervantes». La descripción de los preparativos que Menard hizo para ello es una parodia de los hispanistas europeos, pero también de los «castizos» del mundo hispánico, que Borges ejemplifica en Barrès y «el doctor Rodríguez Larreta», cuya famosa novela *La gloria de Don Ramiro* apareció, en 1908 en la editorial Victoriano Suárez. Esta «relación» parece distraer, aunque no del todo, de la referencia parodística cifrada a Mallarmé. Menard se empeña en escribir de nuevo un libro ya escrito, un libro que como la *Divina comedia* de Dante es considerado, junto con la *Biblia*, como uno de los libros pilares de la humanidad. ¿Existe un libro tal, un libro pilar?

Ese libro existió, pero no realmente sino en la mente y los deseos de Mallarmé. En una entrevista para la *Revue Blanche*, de 1891, dijo el poeta que «en el fondo... el mundo está hecho para concluir en un bello libro» (Mallarmé, *Oeuvres*, ed. cit., pág. 872). Henri Mondor modificó esa cita de una manera que expresa más exactamente los anhelos de Mallarmé: «Todo, en el mundo, existe para concluir en un libro». Pues desde su veintitrés años, Mallarmé trabajó en el Libro, «...un Libro, explicación del hombre...», que tratará de todas las cosas existentes, impersonal. A su amigo Cazalis, escribió en 1867: «Entre tanto, soy impersonal, ya no el Stéphane que has conocido sino una aptitud que tiene el Universo espiritual a verse y a desarrollarse a través de lo que yo fui» (J. Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, París, 1957, págs. XV, XVII, XXIII). Lo que quedó del libro, que debía abarcar 4 tomos, fueron unos apuntes, que Mallarmé ordenó destruir, pero que Paul Valéry guardó. Este proyecto del Libro es en la parodia de Menard la obra «subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa» (Borges, *Obras completas*, pág. 446), esto es, el *Quijote*. Aunque el cotejo del *Quijote* de Cervantes y el de Menard lleva a la comprobación de que los dos son «verbalmente idénticos» pero completamente diferentes si se examina su contenido, no es la diferencia que causa el decurso del tiempo lo que resalta Borges, y que invoca Mallarmé para justificar su Libro, sino la «caducidad» y el pronto olvido en que caen las filosofías y sobre todo las obras de la literatura. Borges llama «nihilistas» estas evidencias, pero con la burla pretende subrayar la inutilidad, la futilidad de la empresa de Menard. Esta es tanto mayor y vana si se tiene en cuenta que la versión «final» del *Quijote* contiene rastros de la «previa» versión de Menard, que «sólo un segundo Pierre Menard... podría exhumar y resucitar...» *(Op. cit.*, pág. 450). Muerto «el llorado poeta» sólo queda de su obra subterránea e inconclusa una nada, esto es, lo que también impulsó a Mallarmé a proyectar el Libro, que pensó titular, en las primeras fases de su proyecto, *Suntuosidades de la nada*. Esa inutilidad de la empresa, sin embargo, no es repro-

chable. «Pensar, analizar, inventar... no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia», dice Borges con una cita de Menard *(Op. cit.,* pág. 450). Esta empresa de Menard no fue, pues, vana, pues además de ser acto de la «normal respiración de la inteligencia», corroboró uno de los propósitos que movieron a Mallarmé a elaborar su Libro, esto es, el de suprimir las contigencias y ocasiones que engendran los libros y la literatura, el de «impersonalizar» la literatura, el de que todos los autores —que como él, han intentado escribir este Libro— sean «una aptitud» del Universo espiritual. En ese mundo de la aptitud universal impersonal en que consiste para Mallarmé la literatura es apenas lógico que ocurra lo que Borges adjudica a Pierre Menard: la superación de los límites de lo «final» y lo «previo».

Tal superación le permitió a Menard enriquecer el arte de la lectura con una nueva técnica: la «del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas». Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo,* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? *(Op. cit.,* pág. 45). Los anacronismos son necesariamente deliberador y las atribuciones erróneas porque en un mundo que desconoce la diferencia entre lo «final» y lo «previo», entre el *Quijote* «final» de Cervantes y el «previo» de Menard, todo anacronismo es lógico y toda atribución errónea es consecuente. Borges no pretendía proponer una jocosa técnica de lectura, sino extender la parodia a Paul Valéry, cuyo postulado de una historia de la literatura sin mencionar un solo escritor, ni su carrera ni la carrera de sus obras, es una aplicación de la exigencia de «impersonalización» que presupone y a la que conduce el Libro de Mallarmé. Borges cita la frase de Valéry en «La flor de Coleridge» de *Otras inquisiciones,* y la fecha «hacia 1938». Una de las publicaciones de Menard es una invectiva contra Paul Valéry, de la que Borges dice que «es el reverso exacto de su opinión sobre Valéry» *(Op. cit.,* pág. 445). Con esto alude a una tensión en las relaciones entre Mallarmé y Valéry, que fue posterior a la muerte del soñador del Libro. El que se alejó de su venerado maestro saca las consecuencias de la obra subterránea, cuyas «Troyas» —como Borges llama a los fragmentos del *Quijote* de Menard— salvó de la destrucción prevista el ferviente discípulo. Pierre Menard es la máscara de (Paul Valéry y Stéphane Mallarmé), es la realización, ironizada por Borges, de un primer paso a la «impersonalización» a la que debería conducir el Libro de Mallarmé, esto es, su concepción de la literatura como un Absoluto, que a su vez es un eco fuerte de la noción de Absoluto de Hegel de cuyo pensamiento se «contaminó» Mallarmé hacia 1868. (H. Mondor, Préface al libro de J. Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé,* pág. XI). En las líneas finales de la *Fenomenología del Espíritu* (1807) compara Hegel el camino que ha seguido el Espíritu hasta llegar al Espíritu Absoluto, al saber absoluto o conciencia de sí, con «el recuerdo y el cementerio del espíritu absoluto», del que, citando de memoria el poema «La amistad» de Schiller, como «cáliz de este reino de los muertos/ le chispea su infinitud» *(Phänomenologie des Geistes,* ed. Hoffmeister, Hamburgo, 1952, pág. 564). El libro de Mallarmé es este cementerio en el sentido de que en él descansan todos



los «impersonalizados», los que han constituido el camino del Espíritu hacia sí mismo, pero es un cementerio cuya «chispa de infinitud» hace de él un desideratum. Borges comparte esa noción franco-germana de literatura, pero no su patetismo sacralmente llevado a los límites de la cursilería narcisista.

En su «Nota sobre Walt Whitman» de *Discusión* opina que «a Mallarmé no le bastaron temas triviales... su decorosa profesion de fe *Tout aboutit à un livre* (sic) parece compendiar la sentencia homérica de que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar». La sutil relativización de la sólo «decorosa profesión de fe» de Mallarmé, cuya pretensión absoluta la relativiza aún más con la cita de Homero, es consecuente con el propósito de escribir el Libro, «un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años» (Borges, *Obras completas, ed. cit.*, pág. 249). Pues cuando se escriba el Libro que incluya a todos los libros, sobra pretender escribir un libro que está ya escrito, como le ocurrió a Menard, o la literatura se ve condenada a vivir de las reencarnaciones de Pierre Menard, a ser una parodia de sí misma o un círculo vicioso.

Pasada por los filtros —en el doble sentido de la palabra, el doméstico y el mágico— a los que Borges la sometió, la crítica literaria se transforma en narración, y ésta en parodia que, sin perder su carácter de mímesis burlona, esboza una teoría de la literatura aparentemente paradójica y antiliteraria. Para que la literatura sea lo que es, sólo le queda el camino de parodiarse a sí misma. Pero precisamente la parodia de sí misma es la literatura. «El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto...» observó Borges en la citada «Nota sobre Walt Whitman» *(Op. cit.* loc. cit.), es decir, la literatura lleva en sí el germen que conduce necesaria y lógicamente a la autoparodia.

Pero, ¿qué es parodia? Así como Borges transformó la «crítica literaria» en narración que sugiere irónicamente una teoría de la literatura, esto es, la de que la literatura es autoparodia, así también transforma necesariamente el concepto tradicional de parodia. Se había planteado el problema en «Las versiones homéricas» de *Discusión,* en el que se propuso «razonar» —palabra preferida de Borges— sobre «el consabido adagio italiano» *(traduttore, traditore),* sobre la traducción. El adjetivo «homéricas» del título se refiere a las traducciones inglesas de Homero que Borges compara, pero también al significado coloquial de la palabra, esto es, a empresa gigantesca. Como traductores, los que Borges examina son efectivamente «traditores», pero a su vez no lo son «porque el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio» *(Op. cit.*, pág. 239). Borges confiesa honestamente su «oportuno desconocimiento del griego», que cualquier filólogo clásico le reprocharía, lo mismo que su decidida negación de la existencia de un *texto definitivo,* que, en el caso de Homero, equivaldría a la liquidación con un plumazo de la llamada «cuestión homérica», que en busca del «verdadero Homero», del definitivo Homero, renovó la filología clásica y constituyó uno de los impulsos de la literatura alemana de la época de Goethe.

Todavía en los años 60 de este siglo seguía inquietando a los filólogos clásicos. La ignorancia de la «cuestión homérica» —«mi oportuno desconocimiento del griego»— no impide a Borges, sin embargo, deducir de la comparación de las traducciones inglesas de Homero una conclusión que no sólo corrobora su negación de la existencia de un *texto definitivo,* sino que formula de modo sucinto —y esto es lo que corrobora su negación— el balance que hizo de esa «cuestión homérica» uno de sus más laboriosos investigadores, Wolfgang Schadewaldt. Las viejas preguntas —dice Schadewaldt— que durante tan largo tiempo han impulsado la investigación sobre Homero, la ciencia homérica, adquieren finalmente un nuevo sentido: «Homero se le ha mostrado a esa ciencia, al cabo, como persona». Pero, agrega Schadewaldt, sería inadecuado a su grandeza pensar que Homero creó poéticamente *sólo* desde su individualidad, «*a partir* de la pretensión y el arbitrio de su propia vida personal. Desde y a través de Homero habla realmente la antigua y santificada tradición, que se concentra en su espíritu...» *(Vom Homers Welt und Werk,* Stuttgart, 1951, pág. 35). El poeta y lector Borges dice lo mismo, pero sin el tono de esperanzado eureka. No habla, consecuentemente, del largo camino que llega a «un nuevo sentido» sino comprueba lo que comprueba la estación última de ese largo camino: «...la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje» *(Obras completas,* pág. 240), es decir, lo que crea poéticamente desde su individualidad y lo que crea como encarnación de la tradición, esto es, el lenguaje. Esta pregunta la precisó Borges en su ensayo «La flor de Coler' 'ge» de *Otras inquisiciones.*

La relación entre creación individual y tradición impersonal es parodística en el sentido de que la creación individual es creación mimética, sin voluntad mimética. El escritor es como Joseph Cartaphilus, el personaje de «El inmortal» de *El Aleph,* quien después de recorrer varios tiempos, reinos e imperios comprueba que «no es extraño que el tiempo haya confundido las (imágenes del recuerdo) que alguna vez me representaron con las que fueron símbolo de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto» *(Op. cit.,* págs. 543 y ss.). «Yo he sido Homero... en breve seré nadie... en breve seré todos...». El individuo se transforma en nadie y en todos. Tal es el principio que subyace a la «decorosa profesión de fe» del Libro de Mallarmé y al *desideratum* de una historia de la literatura sin nombres de autores y de las carreras de sus obras de Valéry. Y ese es el punto de partida que Borges invoca para «ejecutar un modesto propósito: la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos de tres autores» *(Op. cit.,* pág. 639). Esta «historia de la evolución de una idea» es lo que Ernst Robert Curtius llamó historia de los «topoi», de «clischés que son literariamente aprovechables de modo general» y que «se extienden a todos los campos de la vida literariamente captada y formada» *(Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna, 1954, págs. 79 y ss.). Para Curtius, los «topoi» *(locus amoenus,* el libro como metáfora, etc.) demuestran la continuidad de una tradición medieval europea que se asentó en el «inconsciente colectivo». Para

Borges, los «topoi» no demuestran continuidad alguna sino sugieren que «todos los autores son un autor», que «la literatura es lo esencial, no los individuos» *(Obras completas,* pág. 641). Pero esta concepción de los «topoi» implica, a su vez, una «filosofización» de su función, ajena a la «tópica» de Curtius. Coleridge imaginó que si un hombre soñara que atravesaba el Paraíso y que en el sueño le dieran una flor como prueba de que había estado allí y que al despertar encontrara esa flor en la mano... ¿entonces qué?». «Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor» *(Op. cit.,* pág. 639). Otra flor trae en la mano el protagonista de la novela de Wells, *The Time Machine.* Este, que ha estado en el futuro, «vuelve con las sienes encanecidas y trae del porvenir una flor marchita» *(Op. cit.,* pág. 640). La tercera versión del topos de la flor, «la más trabajada», ya no tiene por objeto una flor, sino un retrato que data del siglo XVIII» y que fascinó tanto al protagonista de *The Sense of the Past* de Henry James que «consigue trasladarse a la fecha en que... ejecutaron el cuadro» *(Op. cit. loc. cit.).* La tercera versión del topos de la flor no tiene que ser una flor porque la novela de James es «una variación o elaboración» de la novela de Wells o, más precisamente del tema que Wells insinuó en esa obra, y que es el revés del que surge de la invención de Coleridge. Este estuvo en sueños en el origen del tiempo, el personaje de Wells estuvo en un imprevisible fin del tiempo, el futuro; el protagonista de Henry James se trasladó a un tiempo que puede ser cualquier siglo entre el origen y el fin del tiempo y creó «...un incomparable *regressus in infinitum,* ya que su héroe... se traslada al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje» *(Op. cit., loc. cit.).* El «topos» de la flor es ciertamente un «clisché», como llama Curtius a los «topoi» literarios, y es también literario, pero su interpretación saca a la literatura de la literatura y le enseña a expresar lo que Borges echa de menos en la literatura de lengua española: el «pavor metafísico», el del pavor irónico ante el tiempo, que es tanto más pavoroso por cuanto es circular, y en esa circularidad se niega a sí mismo o niega la concepción dominante del tiempo como devenir lineal. Es una negación imaginada y sugerida con ejemplos literarios, pero eso no le resta pavor, sino más bien lo intensifica. «Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino... no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real, yo, desgraciadamente, soy Borges» escribió al final de «Nueva refutación del tiempo» *(Op. cit.,* pág. 771). Ya en la nota preliminar al ensayo Borges advirtió que el título expresa «lo que los lógicos han denominado una *contradictio in adjecto...* lo dejo, sin embargo, para que su ligerísima burla pruebe que no exagero la importancia de estos juegos verbales» *(Op. cit.,* pág. 757).

La irónica y lúdica «filosofización» de un método erudito y afilosófico de la historia literaria, el de la tópica de Curtius que Borges no pudo conocer cuando escribió «La flor de Coleridge» y otros de igual procedimiento como «El tiempo y J.W. Dunne» de *Otras inquisiciones*, lo llevó a plantear el problema filosófico del tiempo. No lo planteó ni pretendió plantearlo y desarrollarlo filosóficamente, y sería vano por eso observar que el intento de negar el tiempo y la comprobación de que el tiempo es el individuo mismo funde dos aspectos del problema: el del tiempo como devenir lineal y el de la conciencia del tiempo. El planteamiento literario del problema filosófico del tiempo son los «juegos verbales» que posibilita una *contradictio in adjecto.* Sutilmente diferencia Borges entre «los lógicos», es decir, la lógica y la importancia de los «juegos verbales» como refutar el tiempo, haber escrito un libro ya escrito (Joseph Cartaphilus), ser un sueño soñado por otro («Las ruinas circulares»), traer del paraíso soñado una flor real, regresar del futuro. La diferencia es simplemente una diferencia entre el entendimiento y la fantasía, entre el sentido común y «el mundo al revés» de la *contradictio in adjecto,* entre lo real y lo imposible. La diferencia también es un «juego verbal», pues la vida en general y la literatura son dos aspectos de una y la misma *contradictio in adjecto.* Pero este resumen de la noción de «juego verbal» con la frase que identifica vida y literatura como contradicción implícita en el enunciado, no significa que a Borges se le adjudique la paternidad de un topos patético y trivial que expresa frívola resignación. Tampoco se refiere al problema ético de medios y fines. Lo que Borges quiere ilustrar con los «juegos verbales» y con esa conjunción de lo opuesto es, en primera línea, una concepción de la literatura y del mundo, que no cabe designar como tensión entre «la realidad y el deseo» sino como laberinto. El laberinto es, según dice el Diccionario de la Real Academia, un «lugar formado artificiosamente con calles, encrucijadas y plazuelas, para que, confundiéndose dentro, no se encuentre la salida». El laberinto de Borges está formado «artificiosamente», es decir, mediante los artificios de la teología y de la filosofía, por un artificio, Dios o una inteligencia sobrehumana abscóndita, que por eso impide que haya salida, pero no que se la busque. Antes, por el contrario, esa omnipotente incógnita impulsa a esa empresa de antemano vana.

Vano fue el intento de Pierre Menard de escribir un libro ya escrito, pero también fue vana la empresa de Dante, realización en parte del sueño de Mallarmé, de escribir un libro que registrara el mundo en el más allá, la *Divina comedia,* vanos fueron los variados empeños literarios de Quevedo. El Carlos Argentino Daneri, de «El aleph» es una parodia de la empresa de Dante. Lo sugiere su apellido, una abreviación de Dan(te Alighi)eri. Beatriz Viterbo es un trozo de la imagen de Beatrice Portinari, que, como su copia, murió prematuramente. Carlos Argentino trabaja en un poema, *La Tierra,* el revés de la *divina* descripción. El poema debía ser «...una descripción del planeta...», propósito que Borges lleva al absurdo cuando menciona lo que Daneri había llegado a escribir en 1941: «...unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del decurso del Obi, un gasómetro al norte de Veracruz, las principa-



les casas de comercio de la parroquia de la Concepción...» *(Op. cit.,* pág. 620). Pero Carlos Argentino guardaba en el sótano de su casa «el aleph»... «una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor... de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño» *(Op. cit.,* pág. 625). Borges pudo contemplar «el aleph», vio en él la totalidad simultánea del mundo, es decir, vio la posibilidad de expresar el mundo, no en palabras, porque el «lenguaje es sucesivo», pero sí en una «esfera tornasolada». Más tarde comprobó que «el aleph» que había visto en el sótano de Daneri era falso. Las razones que aduce para llegar a esa conclusión son otros tipos de «aleph», entre ellos uno que ya no se ve sino sólo se escucha. «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?» *(op. cit.,* pág. 628). La literatura como pretensión de abarcar y expresar la totalidad del mundo es el rastro que esa pretensión deja en el olvido, es decir, es un «juego verbal». En el ensayo sobre Quevedo, de *Otras inquisiciones,* Borges hace un recuento crítico de algunas obras del gran satírico y cita líneas desechables. Recuerda las anticipaciones y los «préstamos» que encuentra en el grande «ámbito» de la obra poética de Quevedo. «Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la emoción que las engendró y de las comunes ideas que las informan. No son oscuras; eluden el error de perturbar, o de distraer, con enigmas... Son... objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata» *(Op. cit.,* pág. 666). Lo mejor de Quevedo no es producto de su voluntad y de las ideas que expresa, sino lo que se independiza de Quevedo. Pero precisamente por eso «sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas», pues, «como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura» *(Op. cit. loc. cit.).* Es una «dilatada y compleja literatura» en el sentido de que «es negador de los límites del sujeto» («menos un hombre»), de que corresponde a la concepción de la literatura de las «mentes clásicas» para las que «la literatura es lo esencial, no los individuos» («La flor de Coleridge», *Op. cit.,* pág. 641). Borges insistió en esta «impersonalización» de la literatura, pero tras ella esconde una pasión. Así como el elegante poeta y lector Borges se cuida de caer en el pecado del exhibicionismo musculoso y sentimental del varón —que ha engendrado meritoria lírica— y recata su amor en dos poemas escritos en inglés (los recogió en la edición de *Poemas,* Losada, Buenos Aires, 1943; no los suprimió en las posteriores ediciones de su poesía), así también se cuida de exhibir su otra pasión, la de los libros, pero en el ensayo sobre Quevedo la insinúa. «El acento personal de Quevedo está en otras piezas; en las que le permiten publicar su melancolía, su coraje o su desengaño. Por ejemplo, en este soneto...

Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos, libros juntos
Vivo en conversación con los difuntos
Y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
O enmiendan o secundan mis asuntos,

Y en músicos callados contrapuntos
Al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,
De injurias de los años vengadora,
Libra, oh gran don Joseph, docta la Imprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
Pero aquélla el mejor cálculo cuenta,
Que en la lección y estudio nos mejora *(Op. cit.,* pág. 663).

Este es también «el acento personal» de Borges, que da razón a la noción de circularidad del mundo y del tiempo que el otro «primer artífice de las letras hispánicas» resumió en la segunda línea de su poema «La noche cíclica»:

Los astros y los hombres vuelven cíclicamente *(Op. cit.,* pág. 863).

De la vida había dicho «la dilatada y compleja literatura» que:

En el hoy y mañana y ayer, junto
Pañales y mortaja, y he quedado
Presentes sucesiones de difunto (Ed. Blecua, t. I, Barcelona 1963, pág. 4).

«En el hoy y mañana y ayer... he quedado/ presentes sucesiones de difunto»: la misma idea, pero sin el transfondo teológico que tiene ella en Quevedo, subyace como pregunta a «El inmortal» o a «La flor de Coleridge» o a «Los avatares de la tortuga» o a «Nueva refutación del tiempo», por sólo citar ejemplos ya mencionados. Es la cuestión filosófica del tiempo, y consecuentemente el de la cuestión teológica de la eternidad. Borges no pretendió ser filósofo, fue sólo lector de filosofía, diletante filosófico consciente de ello.

En el epílogo a *Otras inquisiciones* aseguró Borges que una de las dos tendencias que había descubierto al corregir las pruebas era «...a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y de maravilloso» *(Op. cit.,* pág. 775). Esta consideración de las ideas filosóficas es una negación tácita de las metas de la filosofía, es a saber, el conocimiento y la verdad, pero a la vez una recuperación de su origen, tal como lo afirmó el Sócrates platónico en el *Theaitetos:* «...no hay otro origen de la filosofía sino el (estado) de sorpresa». Lo «singular y lo maravilloso» son esa sorpresa. Pero la «sorpresa» en Borges no es sólo la que le hace preguntar por el «inconcebible universo», sino la que determina su ocupación con la filosofía. Los pocos ensayos de tema estrictamente filosófico: «Avatares de la tortuga», «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga» *(Discusión),* «La doctrina de los ciclos» *(Historia de la eternidad)* y «Nueva refutación del tiempo» *(Otras inquisiciones)* tienen el mismo tema, el del tiempo y la eternidad. Pero Borges no trata el tema como método filosófico, no expone las teorías que arguye para examinarlas críticamente, deducir de ese examen problemas, desarrollarlos y proponer una explicación fundamentada de la cuestión. Borges «razona», como dice con preferencia,

la comunidad de contradicciones de esas teorías, o como cabría decir, la «tópica de las aporías» para concluir con una nueva pregunta o con la sugerencia de la vacuidad de los planteamientos. La exposición de las teorías filosóficas no lleva a ninguna salida, es un laberinto. Borges comparte con Paul Valéry la valoración negativa de la filosofía, quien en uno de sus *Cuadernos* había escrito, entre otras injurias más a la filosofía, que «un problema filosófico es un problema que no se lo sabe enunciar» y que «...la metafísica (es) respuesta erudita a preguntas ingenuas» *(Cahiers* XIII, pág. 624; XI, pág. 116 respectivamente). Con todo, esta crítica a la filosofía hecha por poetas aficionados a la filosofía tiene la ventaja de que está hecha desde una perspectiva distante, pero no desde fuera. De una verdadera refutación pedía Hegel «que debe ocuparse con la fuerza del contrincante y someterse al ámbito de su fortaleza; atacarlo fuera de sí mismo y querer tener razón donde él no está, no fomenta la cuestión» *(Logik,* ed. Lasson, t. II, pág. 218). Borges y Valéry no refutan o critican la filosofía con argumentos externos, es decir, con la contraposición de lo verdadero que sostiene el que refuta y de lo falso que se imputa a quien se refuta. Los dos, entre otros tantos poetas como Hölderlin, se ocuparon con la fuerza y se sometieron al ámbito de la fortaleza de la filosofía, pero encontraron que esa fuerza y esa fortaleza no correspondían a su pretensión absoluta. En su ocupación permanente con la filosofía y con cuestiones filosóficas encontró Borges una corroboración de su parodia del Libro que abarque todos los libros, de su noción del «inconcebible universo».

En su discurso de recepción del Premio Georg Büchner, *El Meridiano* (1960) preguntó Paul Celan si tras las críticas de Büchner al arte y a la poesía no realistas, «¿no hay un quizá sólo asordinado, quizás un sólo semiconsciente, pero por eso no menos radical —o precisamente por eso radical en el más propio sentido— cuestionamiento del arte, un cuestionamiento desde esta dirección? ¿Un cuestionamiento al que debe volver toda poesía hoy si quiere seguir preguntando? Con otras palabras, ¿qué pasan por alto algunas cosas; podemos partir del arte, como ocurre hoy por doquier, como de algo previamente dado y que ha de presuponerse incondicionalmente, debemos, para expresarlo concretamente, ante todo —digamos— pensar a Mallarmé consecuentemente hasta el final?» *(Gesammelte Werke,* ed. B. Allemann-St. Reichert, t. III, Francfort/M, 1983, pág. 192s.). La pregunta sutilmente retórica no plantea alternativa («realismo» «arte no realista»). Comprueba que precisamente en uno de los más enérgicos propulsores de la literatura realista, en Georg Büchner, emerge el autocuestionamiento del arte, sin el cual el arte no sigue siendo arte. El arte «realista» que parte de algo dado previamente, para seguir siendo arte tiene que cuestionar su punto de partida, esto es, tiene que autocuestionarse. Pensar consecuentemente a Mallarmé hasta sus últimos límites es convertir la incógnita que lo impulsó y lo atormentó en sustancia y motor del arte y de la poesía. Borges pensó a Mallarmé hasta sus últimas consecuencias, llevó *ad absurdum* su Absoluto postulado e inalcanzado. Pero en vez de autocuestionar con el patetismo que irradian las confesiones epistolares *(Propos sur la poésie,* ed. Mondor, Mónaco, 1953) de Mallarmé, Borges esboza una sonrisa irónica:

la de la autoparodia. Borges la practicó conscientemente. En el prólogo a *El otro, el mismo* recuerda que «en su cenáculo de la calle Victoria el escritor —llamémoslo así— Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él era no menos binario, salvo que en su caso particular la primera versión era de otro» *(Obras completas,* pág. 837). Lamenta, en el fondo, haberle dicho que él también era escritor («llamémoslo así»), porque todos los escritores que Borges prefiere y los que cita (Quevedo, Joyce, Wilde, etc.) eran «binarios», salvo que en ellos la «primera versión» era de todos, de la Literatura babilónica y babélica, infinita e inasible como el universo. En «La flor de Coleridge» sugiere Borges una identidad entre teología, filosofía y literatura: «el panteísta que declara que la pluralidad de autores es ilusoria...» *(Op. cit.,* pág. 641). En realidad, la identidad es como la del Espíritu Santo: tres personas distintas y un solo Dios verdadero. El «Dios verdadero» no es el Dios de verdad, el Dios único, sino la Inteligencia incógnita que como la «esfera de Pascal» es «una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» *(Op. cit.,* pág. 638).

«Crítica literaria», «filosofía» o, como también cabría decir, «metafísica» e invención «poiética» no son en Borges actividades intelectuales diferentes, sino caminos del laberinto que en busca de la salida se entrecruzan, se sorprenden recíprocamente de la busca, de sí mismos y del laberinto, pero conscientes de que el laberinto no tiene salida, siguen buscándola. No solamente porque, como le escribió Paul Mallarmé a Borges Menard, «pensar, analizar, inventar... no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia» *(Op. cit.,* pág. 450), sino porque esta insistencia en aproximarse a lo inalcanzable es una condición *sine qua non* de lo que nutre y subyace a la obra narrativa y crítica de Borges: la poesía. En su conferencia *Problemas de la lírica* (1951) apuntó Gottfried Benn que «...lo mediocre no es permitido y es insoportable en la lírica, su campo es estrecho, sus medios son muy sutiles, su sustancia es el Ens realissimum de las sustancias, y por eso las medidas deben ser extremas... la lírica tiene que ser exorbitante o no es nada» *(Probleme der Lyrik,* pág. 18, Wiesbaden, 1951).

Exorbitante —informa el Diccionario de la Academia— significa «salirse del camino». Borges es exorbitante en este sentido. Pero los caminos tradicionales que abandonó, le dejaron el campo abierto para describir y recorrer los caminos del laberinto en que consiste el universo, es decir, le permitieron penetrar en la verdadera naturaleza del pensamiento. Después de haber recorrido críticamente la historia de la filosofía occidental, de haber seguido por un camino tradicional, Martin Heidegger la caracteriza precisamente con la imagen del camino: «Quien va al camino del pensamiento, sabe lo menos de aquello que como la cuestión determinante lo mueve a ella —en cierto modo— a sus espaldas y por encima de él» *(Wegmarken,* Francfort/M., 1978, pág. IX). Borges dice lo mismo en su ensayo «El idioma analítico de John Wilkins»: «La imposibilidad de penetrar el esquema del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de plantear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios» *(Obras completas,* pág. 708). Pero esta coincidencia entre la conclusión final de una

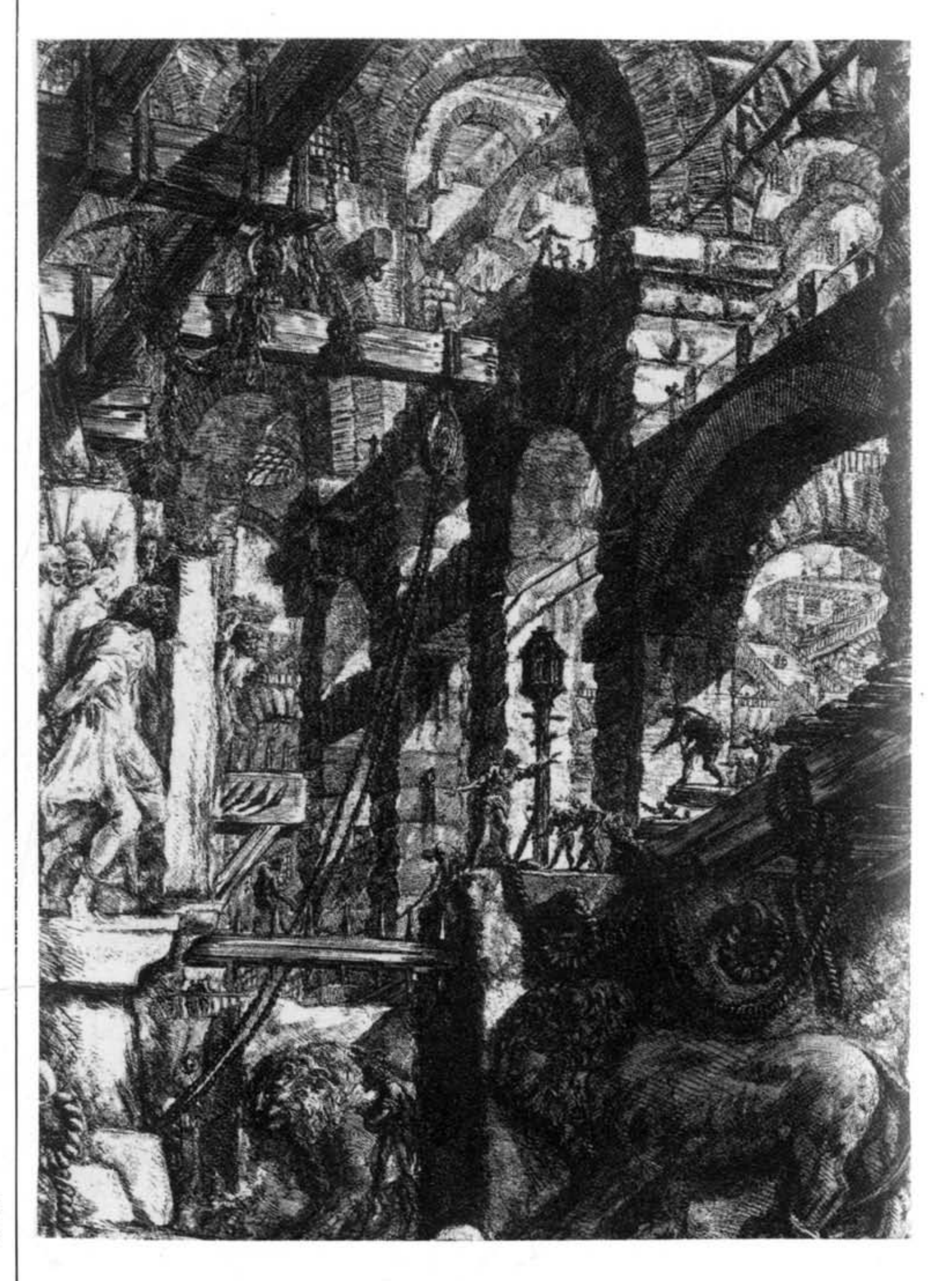
 

crítica minuciosa y profunda a la filosofía occidental y la concepción de la cuestión de la filosofía como pleito (la palabra alemana para cuestión significa también pleito) de Heidegger y la concepción de la filosofía como lo «singular y maravilloso», como laberinto, de Borges, no es simple casualidad. La poesía exorbitante que se sale del camino, aunque sigue en él, engendra esta «vecindad», como la llama Heidegger, entre el «cantar y el pensar», que son «los troncos del poetizar» *(Aus der Erfahrung des Denkens,* Pfullingen, 1954, pág. 25). La coincidencia de estas dos figuras radicalmente opuestas en su «obra visible», puede ser formulada de manera concisa con un poema muy citado, pero apenas comprendido de Antonio Machado, quien con Borges comparte la concepción de la vida como sueño y quien como Borges se enfrentó a la filosofía de modo poéticamente exorbitante, «saliéndose del camino», irónicamente. Es el poema XIX de «Proverbios y cantares» de *Campos de Castilla,* del libro con el que Machado intentó buscar una primera respuesta al problema de la percepción de la realidad;

> Caminante, son tus huellas
> el camino, y nada más;
> caminante, no hay camino,
> se hace camino al andar.
> Al andar se hace camino,
> y al volver la vista atrás
> se ve la senda que nunca
> se ha de volver a pisar.
> Caminante, no hay camino,
> sino estelas en la mar.
> *(Poesías completas,* ed. O. Macrí, t. I, Madrid, 1988, pág. 575).

«Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos» escribió Borges en el prólogo a *El oro de los tigres* a propósito del modernismo y de Lugones y Rubén Darío, quienes le dan ocasión para encarecer objetivamente «que debemos recalcar las afinidades de nuestro idioma, no sus regionalismos» *(Obras completas,* pág. 1081). «Nuestro idioma»: no es eso una tácita retractación de sus críticas juveniles a «las literaturas que usan el idioma español, clientes del diccionario, no de la fantasía» e incapaces «del pavor metafísico» (1933): «Esperemos que España, país de la luz y la melancolía, se decida alguna vez a elevarse a conceptos metafísicos» (Xavier Zubiri: *Naturaleza, Historia, Dios,* Madrid, 1951, pág. 236). La luz y la melancolía de los poetas Antonio Machado y Jorge Luis Borges colmaron la esperanza de Zubiri y recalcaron que «nuestro idioma» es una manera afín de sentir la realidad: una manera lúcida y melancólica, escéptica e irónica, que transforma el «pavor metafísico» en poesía y enseña al «pavor» a perder su excesiva gravedad, a ser «juego verbal» con elegante hondura.

Rafael Gutiérrez Girardot



Piranesi: *Prisión con los leones*



Borges y el barroco

1. El barroco, ¿una categoría histórica?

El reiterado cuestionamiento de la realidad operado por Borges pone menos en entredicho la existencia de la misma que las formas de aprehenderla. Asertos, por cierto tan barrocos, como la vida es sueño y el universo, mero reflejo especular, presuponen la existencia de una cosa que sueña o es objeto de reflexión o reflejo. El uso del impersonal que sugiere Borges no modifica la sustancia del problema; decir «sueña», como se dice «llueve» o «nieva», implica *algo* de donde el soñar o el llover o el nevar proceden, si no como causa, como preexistencia o substrato de lo existente. Ese algo, en Borges, es un todo que a veces denomina la realidad *tout court*, a veces proceso universal o cósmico: un todo que se anima y procede en base a un principio metafísico eterno que subyace a todas las cosas: la cosa en sí como voluntad de Schopenhauer, que el propio Borges, en algún lugar, equipara a la evolución creadora de Bergson, a la fuerza vital de Shaw, y aun al panteísmo de Escoto Erígena.

Distinta es la cuestión del conocimiento de la realidad, de la posibilidad de captarla y de poseerla. Para Borges, las grandes y pequeñas construcciones filosóficas, los distintos sistemas elaborados por las religiones y las ciencias, las cosmogonías y cosmologías, la historia o la sociología, las intuiciones místicas o espiritistas, la metafísica y la literatura, son objetos o disciplinas imaginarias, en el sentido de que son construcciones mentales que el hombre, a lo largo de lo que denominamos historia de la humanidad, ha ido proyectando sobre la realidad con la idea de haber dado con *la* fórmula que encierra la definición del mundo.

Siguiendo, por una vez, las sugerencias que provienen del psicoanálisis, Borges reconduce el origen de la filosofía en el amplio sentido especificado, y también el arte, a la fuente común del deseo: los objetos mentales y estéticos que ellos producen son puro sueño, tal vez sueño compensatorio. Es dudoso que ese producto del deseo convertido en signo corresponda a la realidad del universo, pero es indudable que se parece a la estructura de la mente humana: consciencia e imaginación, razón discursiva e intuitiva. Seguir las evoluciones del arte y de la filosofía en el tiempo y en el

espacio no es ciertamente un modo de conocer la realidad del universo, pero sí de recorrer y descifrar las formas que ha ido asumiendo la razón y la imaginación de los hombres en su intento de describirla. No sólo los teólogos —o el Quijote— crean el mundo a su imagen y semejanza. El tiempo, el espacio, la ley de la causalidad, la geometría, los números, la santísima trinidad, no son realidades objetivas que pertenecen al universo: son proyecciones de nuestra estructura mental, de nuestra propia imagen. Pese a la aparente disparidad de teorías y sistemas, pese a que unos han quedado relegados a la categoría de meras aberraciones o errores por arbitraria decisión de quien detenta el poder e impone el error de la hora como Verdad infalible, todo puede remitirse a un sistema mental básico del que los esquemas mentales individuales son simples ramificaciones y variantes. Recorriendo las distintas ideas religiosas y filosóficas que se han producido en el mundo, o inventándolas, Borges esboza algunos trazos de una estructura general mental que se asemeja al inconsciente colectivo junguiano de los arquetipos. Así como es posible reconducir las múltiples manifestaciones de la imaginación a una matriz única generadora de mitos, así también Borges puede afirmar, con una paradoja aparente, que todo lo imaginado y lo imaginable está en *un* hombre, que la filosofía, la literatura, el arte, se hallan concentrados en esa Matriz mental que encierra el potencial pensante de la humanidad entera, y por lo mismo, que toda esa inmensa construcción intelectual, que constituye la obra exterior del intelecto humano y pretende ser el correlato intelectivo de la realidad, su imagen inteligible, bien puede concebirse como un solo y gigantesco Libro de escritura siempre actual y en acto.

Es precisamente a propósito del conocimiento de la realidad y de la «realidad» misma donde se distingue, en el pensamiento borgesiano, el esquema mental de Schopenhauer. Existen dos tipos de conocimiento: uno es el de la representación, en la que aplicamos a la realidad esquemas a priori tales como los conceptos de tiempo, espacio y causalidad; el otro es el de la intuición (que Borges suele llamar imaginación), que es el del arte y también el de la filosofía, cuando ésta abandona la fase preliminar confiada a la experiencia y a la razón, y pasa a la *visión* directa de lo que es puro objeto de conocimiento. Ambos, aunque esta última bajo la forma de la abstracción, y el arte, «directamente», contemplan las formas eternas de las cosas: los principios ideales o Ideas. A la razón se substituye la vista, o mejor, el Ojo, que ve de forma inmediata lo que podríamos denominar la unidad teleológica de la Voluntad, esa especie de *continuum* eterno e inmanente del mundo, que si no me equivoco tiene un íntimo parentesco con la Psique junguiana. En la medida en que la *filosofía* —no el simple pensar racional— participa del conocimiento de la *Idea* propio del arte, Borges puede hablar de sentir lo intelectual de un modo estético (LD,40), o de estimar las ideas religiosas y filosóficas por su valor estético (OC,II,153), y afirmar que «en todo verdadero poeta ambos elementos [el puro poeta lírico y el poeta intelectual] coexisten» (OC,I,79). Así estima su propio quehacer poético: «Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual» (OC,III,291).

Tanto para Schopenhauer como para Borges, la historia, en cuanto forma de conocimiento, no existe sino como mera representación conforme a los esquemas del tiempo y del espacio que son propios de la mente humana. Lo que no significa que Borges niegue la historia, sino más bien la historiografía: «¿Qué es la historia sino nuestra imagen de la historia?» (LD,37). Dado que, según él, las formas elaboradas por el pensamiento y el arte a lo largo de la imaginaria sucesión temporal que denominamos historia, no son otra cosa que infinitas variantes de las formas de nuestra conciencia (conceptos), o manifestaciones de ese absoluto único que llama Ideas, prefiere enlazar las ideas aparecidas a lo largo de la historia, no de forma sucesiva y longitudinal, que tal vez mostrarían un proceso, un progreso o una coherencia epocal, sino transversalmente, mostrando las insistencias y reiteraciones con variantes puramente epidérmicas que ha producido el pensamiento humano. A una organización por épocas, Borges prefiere una ordenación por formas de intuición permanentes de carácter cíclico; prefiere unificar lo disperso y aparentemente distinto bajo unos pocos denominadores comunes: realismo y nominalismo, platonismo y aristotelismo, etc. Tal es la esencial monotonía de nuestra historia, cuya variedad sólo es la forma accidental del parecer de la Idea (los fenómenos), la única en que la Voluntad, esencial y estable, se objetiviza adecuadamente.

Hablar, por tanto, del pensamiento o del estilo de una época determinada, en este caso del barroco, es pensar en términos históricos, que es un modo de concebir las cosas escasamente borgesiano. La propuesta de Taine de explicar las obras de arte, las personalidades artísticas, los estilos y las escuelas en relación con el ambiente social y cultural en la que aparecen y crecen no tienta para nada al idealismo férreo de Borges. Al mencionar lo barroco o aquellos autores y obras que se han dado en ese siglo XVII europeo que se ha convenido en calificar de barroco, Borges apela más bien a una categoría mental permanente, a una constante del espíritu, a un arquetipo, que es un modo de postular una vez más la universalidad y estaticidad del espíritu humano. Según ello, el barroco o es un Estilo, una variante universal del arte que se repite en épocas y lugares dispares, o es un estilo (una retórica), que puede darse indistintamente en épocas diferentes y aun en un mismo individuo al lado de otros estilos. Según ello mismo, el barroquismo de Borges sería una pura coincidencia, no el resultado de una «predisposición» histórica que explicaría no sólo la peculiar relectura del barroco por parte de una generación que es la suya propia, sino la elaboración de una poética que halla en la supuesta poética barroca uno de sus momentos constitutivos.

Y, sin embargo, la circunstancia histórica, como reconoce mal de su grado el propio Borges, parece imprimir a las abreviaciones formales que elabora nuestra mente, una tonalidad peculiar que las distingue y aúna. Lo dice él mismo en uno de los artículos dedicados a Pascal: «Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas [...] quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (OC,II,14 y 16). La historia universal es, en rigor, la historia de un solo

hombre cuyas circunstancias —cuyo presente— le instan a intuir la realidad de una forma que difiere accidentalmente de las otras, eso es, cuyas circunstancias imprimen a su conciencia una predisposición o conformación particulares a la hora de aprehender el mundo y de plasmarlo a su imagen y semejanza. Si ello es así, parece razonable reconducir las esporádicas y fragmentarias consideraciones y reflexiones de Borges sobre el pensamiento y el arte barrocos bajo una categoría histórica que los contemple como objetos de una mentalidad y de una situación histórico-cultural, determinable y determinada.

2. El pensamiento barroco

El barroco, parece decirnos Borges, nace y se desarrolla bajo el signo del yo y de la duda, del problemático conocimiento de la existencia del sujeto conocedor y de la relidad objetiva. El yo pensante del humanismo se vuelve yo dudante, el yo persuadido de hacer una sola cosa con el universo y de ocupar en él un puesto central y privilegiado para la observación del mismo, toma ahora cociencia de su posición lateral y subordinada y de la diversidad del yo con respecto a la realidad que es objeto de conocimiento. El bello y tranquilizador concepto de microcosmos, reflejo del macrocosmos, la apasionante certeza de que mirando el universo vemos en él la misma estructura del hombre escrita en letras más grandes para así contemplarlo y estudiarlo mejor, es reemplazado por esa conciencia de la diversidad, que es el punto de partida del dualismo cartesiano y del concepto del mundo como representación, propios del barroco.

Para Borges lo más significativo del barroco es menos la razón y sus rigurosas y elaboradas doctrinas y sistemas racionales, las cuales, como las del medioevo y el Renacimiento, demandan al cabo peticiones de principio, que ese escepticismo inicial del que arranca el pensamiento moderno. La duda tiene el mérito de mostrar que la propia interpretación de las cosas puede ser un error; en ello difiere de la mentalidad medieval, que ha hecho del propio error una revelación divina, viviendo en la ilusoria vanidad de poseer la verdad. El barroco posee la verdad de la duda, que consiste en hacer de la verdad no una posesión, sino una aspiración y una conquista.

Borges dedica un poema a Descartes y a su saludable duda metódica, con la que cuestiona la supuesta coincidencia entre el ser y el parecer, entre el objeto y la mente que aprehende. Por medio de ella, el sujeto pensante formula la posibilidad de que la realidad conocida no sea sino la imagen del sujeto que se la representa, que el propio sujeto no sea sino mera invención del mismo. En busca de un instrumento cognoscitivo apto para aprehender la realidad, es menos segura la eficacia del método que la intuición de Descartes según la cual lo que conocemos reside en la conciencia. A partir de su moderado escepticismo e incertidumbre y después de una benéfica destrucción de certezas, heredadas del dogmatismo medieval y del optimismo rena-

centista, Descartes construye su sistema, apoyándose en una primera piedra —el *cogito*— que a Borges se le antoja más bien una falacia. Nueva ilusión, piensa, deducir del *cogito* el estatuto ontológico de la sustancia pensante. La estructura ardua e inmensa de la ordenación geométrica del mundo descansa en una pobre base. La tentativa cartesiana de reducir la multiplicidad y la diversidad a estructuras formales simples, a estructuras lógicas, se revela, en opinión de Borges, una proyección de nuestro pensar lógico sobre la realidad, que demanda un acto de fe en la identidad estructural del hombre (o de su mente) y el mundo. La analogía geométrica propuesta por Descartes parece más bien una variante de la analogía orgánica renacentista del micro y del macrocosmos. El método cartesiano y la construcción mecánico-geométrica que de él se deriva, sugiere Borges, es mera representación, cuando no una falacia, si, partiendo de la idea de Dios en el hombre, el pensamiento debe dar un salto metafísico arbitrario para demostrar la existencia de Dios. Poca cosa, insinúa con ironía, si al cabo todo va a parar en demostrar aquellas verdades reveladas congeladas en el dogma católico, que la nueva ciencia parecía dispuesta a derribar.

Si Descartes parte del yo pensante, Spinoza lo hace del extremo opuesto, de una hipótesis primera no menos falaz, presume Borges, que la hipótesis primera del *cogito* cartesiano. La intuición viene al encuentro cuando el razonamiento llega a su tope. Si Descartes postula la realidad ontológica del yo pensante como verdad intuida y la existencia en el hombre de una estructura lógica dispuesta por Dios para comprender el mundo, Spinoza no duda en dar por supuesta la existencia de un Dios que es sustancia activa, infinita, eterna, que se manifiesta en una infinidad de atributos, que no son apariencias nuestras, sino actos de su manifestarse, expresiones necesarias de su esencia inmutable *(Deus sive natura)*. A partir de ahí Spinoza, como un auténtico anacoreta de la mente, aislado, distante y controvertido, levanta con un esfuerzo que a Borges se le antoja grandioso y patético, su construcción *more geometrico*, según la geometría de su tiempo, que naturalmente es la euclidiana, que es como decir construir una vez más un mundo con las estructuras de la mente humana.

Spinoza, recuerda Borges, se inspira en el platonismo: el yo está hecho de la misma sustancia del mundo, que es la misma sustancia infinita que llamamos Dios; la sustancia y los atributos son la misma cosa, proyectada en dos planos distintos del ser, el Uno y el Pensamiento. Las cosas del mundo, cuerpos y almas, son sólo *modos* de la extensión infinita, meras figuraciones y facetas de una sola cosa que es potencia y creación siempre en acto según una casualidad necesaria e inmanente *(Natura naturans)*. El yo pensante lleva dentro de sí la estructura misma del cosmos, las mismas leyes de la realidad supuestamente objetiva: el pensamiento. Los atributos, dice Spinoza, son «lo que el intelecto percibe de la sustancia como constitutivo de su misma esencia». Ello no significa que la materia sea irreal, sino todo lo contrario: la materia es realísima porque es un objeto del pensamiento que el propio pensamiento reconoce como diferente de sí mismo, es decir dotada de extensión, de forma y de movimiento, mientras que él es inmaterial e inextenso. Dicho de otro modo: si la sustancia es



infinita potencia productiva, el pensamiento es una de las actividades en que se expresa dicha potencia y la única actividad en que las otras expresiones se revelan al hombre. Valiente fe en la razón humana, arguye Borges, magnífica construcción, engañosa como la imagen reflejada en un espejo, que tiene el mérito, o la gracia, de ofrecerse sólida y transparente como espada de hierro o como cristal de roca. Esfuerzo tal vez inútil por levantar un mapa perfecto de una geografía acaso inexistente, pero un paso más, al cabo, o una reiteración más, en la intuición de un mundo que se produce a sí mismo y que halla las razones de su persistencia en su misma sustancia. Una concepción de animación universal que encuentra en el naturalismo del Renacimiento sus antecedentes inmediatos, en Heráclito su antecesor lejano, y en la filosofía de Bergson y de Schopenhauer, un ulterior desarrollo.

Leibniz, recuerda Borges, refuta la tesis de Zenón de Elea. Superada la duda, metódica y teórica, Leibniz confirma la existencia del mundo de la que el barroco, en el fondo, nunca ha dudado, y con ella su fe en la razón como fuente principal del conocimiento. Leibniz rechaza, asimismo, la tesis platónica del conocimiento como *rememoración infinita* (OC,II,25), eso es, la *tesis plotinianoagustiana del conocimiento* como iluminación divina, que ha dominado buena parte de la cultura de Occidente y sostiene aún, por esas mismas fechas, Malebranche; rechaza, pues, las misma ideas innatas de Descartes en favor de una simple potencialidad en el sujeto cognoscente. La conciencia recibe del objeto sus contenidos. La idea de microcosmos que alimenta el naturalismo renacentista y que Borges, buceando en las profundidades de la historia, halla, por ejemplo, en Anaxágoras, o sea en el atomismo de la antigüedad, pierde las connotaciones dramáticas y dispersivas que veremos en Pascal en favor de una visión armoniosa del mundo, que se configura como unidad de mónadas sustanciales e independientes, regidas por una mente ordenadora que funge de eje de los ejes y hace del proceso histórico un plan preestablecido. Borges recuerda, sin citarlo por extenso, el artícula 67 de la *Monadología:* «Toda porción de materia puede compararse a un jardín lleno de plantas o a un estanque lleno de peces. Pero cada rama de una planta y cada miembro de un animal es aun el jardín y el estanque». La mónada, elemento unitario y sustancial, ya presente en Bruno, es lo particular autónomo que, en virtud de su naturaleza representativa, contiene y refleja lo general, como *punto de vista* particular desde donde contemplar la horma eterna de lo creado. Los artículos 57 y 58 completan así el artículo 67 mencionado por Borges: «Y así como una misma ciudad contemplada desde puntos de vista distintos parece otra y casi multiplicada en perspectiva, así por el número infinito de las sustancias simples hay como tantos varios universos que no son sino las perspectivas de uno solo, visto desde los distintos puntos de vista de cada mónada... Este es el medio de obtener toda la variedad que es posible junto con el mayor orden; es el medio, en una palabra, de obtener toda la perfección posible». Sin abandonar su fe de católico, todo lo contrario, probando la existencia del Dios tradicional con la consabida prueba cosmológica de la razón suficiente que le tiende la escolástica, y afirmando la existencia y creación del



mundo según el esquema que le ofrece el emanatismo neoplatónico, Leibniz concilia la disgregación cósmica inherente a la multiplicidad de ejes de Pascal (el pluralismo de sus mónadas) con la perfecta unidad y coherencia establecida por Dios (el relojero).

A medio camino entre las certezas de la fe que provienen del mundo católico, inmovilizado en la Trinidad, y las certezas de la ciencia, que va construyendo *more geometrico* una realidad que se supone coincidente con la realidad empírica del mundo, Borges se detiene en Pascal como expresión del escepticismo, las contradicciones, la perplejidad y la inquietud del hombre barroco, o sea del hombre moderno. A Borges no le interesa tanto su pensamiento, que le parece episódico, incoherente y fragmentario, y por lo mismo sorprendentemente contrastante con respecto a las firmes y transparentes construcciones que a la sazón están erigiendo Descartes y Spinoza, sino lo que dice esa escritura fragmentaria, hecha de pensamiento e intuiciones contradictorias (el *pensar* y el *sentir* pascalianos), de la sensación de impotencia y de extravío que experimenta el hombre barroco ante la inmensidad e incomprensibilidad del cosmos. De alguna forma, Borges opone a Pascal, celebrado por todos y perdido en el universo, a Spinoza, relegado del mundo, pero encerrado en la seguridad de su cuarto (de su mente), firmemente convencido del poder de la razón y de la voluntad humanas, atento tan sólo a las construcciones de su mente sin indicio de duda ni de tormento, seguro de haber encerrado el mundo en una jaula geométrica que corresponde fielmente a su íntima estructura. A Borges le interesa Pascal porque es la expresión de ese hombre que, mientras afirma creer en Dios, parece que, sin saberlo, ha perdido la fe, que mientras sostiene la grandeza del ser humano está convencido de su irreparable miseria e impotencia, que mientras dice creer en la razón, descree de ella. La antítesis entre *esprit geometrique* y *esprit de finesse,* más que dos formas convincentes de conocimiento, patentiza las insoslayables limitaciones del primero y la necesidad de explicar por vía intuitiva ese *algo,* el infinito, que el hombre concibe en el interior de su propia conciencia en las dos formas antitéticas de lo extremadamente pequeño y de lo extremadamente grande; forma pascaliana, y barroca, de dramatizar la condición humana, relevando la esencial insignificancia del yo e induciéndole a replegarse en sí mismo y a reflexionar sobre el propio destino.

Para Pascal, dicen los expertos, el hombre es ante todo un problema cuya solución se encuentra en Dios. Pero el problema es que a Pascal ese Dios se le ha perdido por los límites indefinidos del universo. La esfera pascaliana, nos dice Borges, no es Dios sino el mundo, un mundo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Para Giordano Bruno ese espacio absoluto, libre por fin de las jaulas ficticias de las esferas múltiples y jerarquizadas de inspiración aristotélica, significaba un universo concebido como una infinidad de mundos como el nuestro, sin distinciones jerárquicas, cada uno de ellos animado por su propio motor espiritual y todos ellos regidos por la racionalidad de su propia naturaleza. Lo plural y diversificado, sede del movimiento y del devenir, era, para Bruno, una totalidad como efecto infinito de la infinita causa: el Dios del neoplatonismo, el Uno. Ese mismo infinito, liberatorio

en Bruno, prosigue Borges, a Pascal infunde temor, asfixia y angustia. Mundo sin eje, puesto que posee infinitos ejes, donde todo es multiplicación de todo, como tantas imágenes reflejadas por una serie infinita de espejos; mundos que, a diferencia de la misma metáfora aplicada a la divinidad, no son reflejos múltiples de la Imagen sino multiplicidad de imágenes dispersas en un universo del que el hombre ha perdido la Imagen primera.

En cierto modo, Descartes, Spinoza, Leibniz, son hijos legítimos del optimismo renacentista. Pese al reconocimiento de la diversidad del yo con respecto al no-yo, ellos asumen aquel mismo principio analógico renacentista, que permitía establecer correspondencias y similitudes y vislumbrar la unidad orgánica del todo que, de otra forma, encontrará de nuevo el romanticismo. El drama de Pascal es que no puede creer ni en la esfera eterna de Dios, ni en el *Deus sive natura* «construido» por Spinoza, ni tampoco en la existencia del Dios ortodoxo, para cuya demostración debe recurrir a la prueba cosmológica de Santo Tomás y a un pobre cálculo de probabilidades, que Borges califica de trivial, pero que no parece convencer siquiera al propio Pascal. Su *pensar* coincide, en apariencia, con el pensamiento tradicional, pero su *sentir* parece apuntar, más que a una certeza, a una vacuidad que la razón llena de vanas pruebas teológicas y dogmas de dudosa ortodoxia. El corazón, en efecto, le dice que hay algo que no satisface las exigencias mentales y existenciales del hombre. La apología del cristianismo podríamos decir que es el motivo aparente de su reflexión, pero el motivo profundo es hallar el sentido que pueda tener para el hombre ser un *roseau pensant*, esa infinita miseria que posee la grandeza de una razón que se revela al cabo —si lo fundamental es conocer a Dios y el mundo— frágil e insuficiente instrumento.

La caña «pensante» de Pascal resume la tensión y el conflicto entre el yo infinitamente pequeño y el universo infinitamente grande que dominan el pensamiento barroco. Muestra también la hiperbolización a que el barroco ha sometido el yo, valorizando el acto de conciencia para compensar el sentimiento de inferioridad que le inspiran la infinitud e incomprensión del universo. Pascal asume la lección de su siglo: toda la dignidad del hombre reside en el pensamiento. Pero esa *verdad* es vivida dramáticamente, sabiendo que esa frágil caña, a diferencia de los otros seres y criaturas del universo, tiene el privilegio, o la desgracia, de *saberse* caña en un mundo que presumiblemente posee la felicidad de ignorarlo. Ese hombre solo, desnudo ante Dios, náufrago en una isla desierta, perdido en un laberinto que discurre al borde del precipicio, corresponde a la imagen del hombre que Miguel Ángel nos ha dejado en la capilla Sixtina; así lo ha visto un contemporáneo de Borges, Rafael Alberti, en un poema grandioso («Miguel Ángel», en *A la pintura)*: ahí están la epopeya y el destino del hombre cristiano, atado a su Dios y dejado a su vez de la mano de Dios, creado por Dios para la eternidad y abandonado a su propio destino en un mundo del que no alcanza a comprender el sentido; un Dios del que predicamos su infinita bondad pero que ha creado el mundo para destruirlo, que ha dado a los hombres el Paraíso para arrebatárselo, que les ha dado la Eternidad para arrojarles luego en una historia, que es tiempo, decrepitud y muerte.



El hombre de Pascal, consciente de su miseria y de una grandeza en la que cree apenas (la razón), muestra asimismo, a contraluz, una concepción de la historia, que acaso se pueda definir barroca, inspirada en la doble concepción platónica del devenir como decadencia de un estado originario de perfección (edad del oro) y como eterno regreso, que hace de la sucesión histórica una repetición al infinito.

A este propósito, Borges recuerda la obra *Religio Medici* del médico y escritor inglés Thomas Browne, y a algunos místicos y visionarios, como Giulio Cesare Vanini (que él llama Lucilio Vanini). Ellos, en realidad, sostienen el concepto renacentista de historia y determinismo cíclicos (Maquiavelo), esto es que, niegan la existencia de la escatología en favor de una visión autónoma de los hechos humanos: la concepción cristiana de la historia universal humana como proceso regido por un finalismo providencialista.

Frente a esta concepción, que, sin embargo, rechaza la idea de progreso y reduce la historia universal a un solo hombre (OC,I,395), Borges divisa en el pensamiento de Bacon, a medio camino entre el Renacimiento y el barroco, y en Giambattista Vico, una fecunda variante del eterno retorno: la historia se desarrolla según ciclos, pero no idénticos. Esa variante de la que Borges, inútil decirlo, halla precedentes en los orígenes de nuestra civilización, concilia la repetición con el progreso, la identidad con la evolución, la permanencia como potencialidad predeterminada (la «storia ideale eterna» de Giovanni Gentile) con el cambio; idea fecunda que recogerá Spengler, y con más fortuna, antes, Schopenhauer y Nietzsche, en una visión de la historia que hace del presente la sola realidad existente y reduce el pasado y el futuro a meras formas de la representación.

3. La literatura y la estética barrocas

En la obra de Borges recurren, como objeto de apreciación estética o de reflexión, algunos escritores y textos barrocos europeos, raramente encasillados como tales: de Inglaterra, ante todo Shakespeare, mucho menos Donne y Milton; de España, Cervantes y el *Quijote*, mucho menos Quevedo y Góngora y, menos aún, Gracián y Saavedra Fajardo; de Italia, Marino y Tasso. De Alemania, algún verso suelto de Angelus Silesius o del neomístico Czepko concurren a ilustrar, accidentalmente, una visión o un concepto. Son alusiones que a veces llevan apreciaciones de valor (que Borges tiende a subordinar a las categorías irreductibles del *gusto* y de la *eficacia)*, pero que las más veces sirven de punto de partida, o de estímulo, para elaborar intermitentes reflexiones sobre la naturaleza del arte y del artista, sobre el fenómeno lingüístico-literario, sobre algunas categorías estéticas o sobre las arbitrariedades de la historia literaria, de las poéticas o las retóricas. Cuando no a consideraciones acerca de la «realidad» o irrealidad de la vida y de la certidumbre o falacia del conocimiento, con lo que la literatura viene a ofrecer un complemento ideológico a lo que, del otro lado y paralelamente, elabora el pensamiento del momento.

Dos grupos de interés se esbozan en la contemplación borgesiana del barroco literario europeo. Uno es el que hace de la obra «pura literatura», estructura lingüística con aspiraciones estéticas, mero objeto verbal engendrador de belleza, objeto hueco, sin referente externo, que se agota en la estricta retórica de su resplandeciente superficie: algo así como una cáscara de huevo, hecha de sola palabra (lingüístico-retórica). El otro interesa por el contenido, por la idea rectora que anima y conforma la obra haciéndose uno con ella, diríase independientemente de su estilo, o sea, de su retórica, que puede ser buen o mal estilo (Shakespeare y Cervantes, respectivamente), música divina (Shakespeare), y, en cualquier caso, voz peculiar y eficaz, que es lo que atrae estéticamente al lector, o a generaciones de lectores, por motivos ajenos a las prescripciones retóricas de un «bello decir» epocal o supuestamente eterno (Shakespeare y Cervantes).

En el primer grupo, se hallan Quevedo con su verso de bronce, Góngora «de oro» con su lujoso dialecto (como se ve, la cáscara es de metal), Tasso con sus volutas verbales, Marino, con sus jardines escenográficos y aguas reflectoras, Saavedra Fajardo con su estilo cadencioso y sus alegorías abstractas, Gracián, con sus detalles insignificantes y contorsiones vacuas, ajenos a la realidad del mundo y a la Idea, mero objeto trivial que hace de la vacuidad su propio objeto. En el segundo grupo, los tres gigantes del barroco europeo: Milton, Shakespeare y Cervantes. En ellos, la forma es un mundo, acaso la Forma en que se ha fraguado una visión del hombre y del universo, la cual, con el permiso de Borges, tal vez podamos considerar específica del barroco.

El distingo es sólo aparente. La obra de Shakespeare, como tal, vale decir, como obra de arte, no es más sustanciosa que las naderías de Gracián o Marino, cuando alcanzan la condición de ser auténtica obra de arte. El hecho estético —afirma Borges con Croce— es sólo forma, cosa agregada al mundo, real o irreal como el mundo (según el partido que se tome en esa gustosa controversia). El arte no es reflejo de nada, ni siquiera en el arte denominado realista: ni refleja la realidad ni refleja, platónicamente, las Ideas. El arte —dice taxativamente Borges—, no es platónico (OC,I,180): no es copia sino composición del «original» en un esquema sensible que incrementa, en cuanto objeto, el mundo de los fenómenos. Como la construcción geométrica y cristalina de Spinoza, el arte no tiene más realidad que la del pensamiento y la palabra: es un sueño hecho cosa (el texto) y, como cosa, pura apariencia, superficie de imágenes que existe sólo en cuanto existe un lector que lo aprehende y contempla (el mundo existe como representación, según se ha dicho): en ese acto de percepción de un objeto nacido para ser percibido mediante la sensibilidad (el arte se *siente*) empieza y acaba el hecho estético: «Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo» (OC,III,266). Como se ve, la concepción borgesiana de la experiencia estética no es ajena al vitalismo de Dewey, y aun del mismo Kant.

Para Borges la obra de arte es una «alucinación dirigida»: fruto del deseo (de un deseo que apunta a la totalidad), es un sueño sometido a elaboración mental. Lo había



dicho un escritor barroco italiano, Tommaso Ceva: «Un sueño soñado en presencia de la razón». Soñar no significa producir ni mucho menos producir una irrealidad, sino dar con *la* realidad, *toda la realidad* (LD,44), que es la cosa en sí como voluntad, la Idea como objetivación de la misma (aún Schopenhauer). El arte, a diferencia de la filosofía que también accede al absoluto por vía intelectiva, es una actividad de la imaginación, no de la razón (OC,II,60-61); ésta produce conceptos que envían a un significado, el arte produce iconos que *presentan*, como incorporado, el significado (la Idea). En este proceso, el poeta funge de mediador y conducto: él se limita a «entrelazar palabras», signos sensibles en los que se fraguan intuiciones esporádicas y fragmentarias de la realidad. Ello no significa que sea un proceso irracional, puesto que el arte es resultado de la acción conjunta de la intuición y de la inteligencia: «Yo, en este caso, me atrevo, con toda humildad, a disentir de Schopenhauer. Yo creo que conviene que ambos procesos, el de escribir y el de pensar, sean contemporáneos; es decir, que mientras uno escriba, uno piense» (DU,175).

El arte, en efecto, no es platónico, es plotínico: en cuanto productor de belleza, revela la realidad profunda del ser. Borges recurre a la imagen de las nubes que configuran formas, pero estas formas, en cuanto potencialmente factibles, elaborables, preexisten al poeta (el arte como producción del Espíritu, según Kant y Schelling). La historia de la literatura nos hace olvidar, puntualiza Borges, que el saber, o el objeto, de la literatura, es eterno, como es eterno el de la filosofía. En buena lógica, la idea del Libro universal e infinito es perfectamente legítima. Una mente estética omnicomprensiva, que intuyera de una vez y por todas la Idea y fuera capaz de encarnarla en una forma, o mejor en la infinita variedad de sus formas, nos daría el Libro, del que los demás libros no serían sino repeticiones parciales, páginas sueltas. A veces se tiene la impresión de haber dado en ellas con autores de grandísima magnitud, como Shakespeare, dice Borges, o Walt Whitman. Las reflexiones, o divagaciones-creaciones de Borges sobre Shakespeare-creador, ilustran el concepto del artista como concreción del Espíritu, y su creación como manifestación fenoménica del poder y originalidad productivos del espíritu humano. Así lo intuye el poeta barroco Silesius en un verso citado por Borges: «La rosa sin por qué florece porque florece».

Decir que el Espíritu es una permanencia y el arte objetivación de un absoluto, no significa que la obra de arte sea eterna ni que se dé fuera del proceso histórico. Puesto que la obra de arte *es* en el momento en que es objeto de apreciación estética, ella está vinculada al momento histórico —al presente— del sujeto que la aprehende. La obra es tantas obras como lecturas, o sea, tantas como contextos históricos en los que sucesivamente se integra. La descodificación del texto es siempre histórica; por eso, con una paradoja sólo aparente, leer el texto es de hecho reescribirlo. El cuento de Menard, reescritor del *Quijote*, viene a ilustrar ese concepto que, obviamente, es el de *obra abierta* (Eliot, Eco, entre otros).

Borges declara en más de una ocasión que la única obra de Cervantes de valor es el *Quijote* y que, aun en esta obra, le desagrada su estilo, que considera reiterativo,

cargoso, descuidado, imperfecto. En compensación, ese estilo posee el don supremo de la eficacia (precisamente porque no es «perfecto», según parámetros que son siempre históricos, convencionales, fugaces). Quizá por ello Borges dice del estilo cervantino que no es retórico, vale decir, que no se ajusta a las prescripciones de la retórica, lo que representa una ventaja y un privilegio en una época, la barroca, que la ha interpuesto de continuo de una manera visible, y a su juicio, entorpecedora y molesta: «El hecho de una retórica que se interpone es desgraciadamente frecuente. La retórica debería ser un puente, un camino; a veces es una muralla, un obstáculo. Lo cual se observa en escritores tan distintos como Séneca, Quevedo, Milton o Lugones» (OC,III,212).

La afirmación de Borges acerca del estilo no retórico de Cervantes es hasta tal punto contraria a la evidencia de los hechos que cabe interpretarla como una broma o como una paradoja destinada a decir algo que probablemente es cierto. Todo el *Quijote*, en sus dos estilos fundamentales, el de Cervantes y el del caballero, representa una cantera inagotable de ejemplos del bello decir y estructurar la frase según las prescripciones de las retóricas tradicionales: acumulaciones, gradaciones, repeticiones, agrupaciones bimembres y trimembres de oraciones y epítetos, quiasmos, derivaciones, paralelismos, dilogías y retruécanos... Si hay algo en la lectura del *Quijote* que llama la atención desde el primer instante es esa ostentación entre seria e irónica de los recursos analizados, encomiados o prescritos por las retóricas. El propio Borges, por otra parte, mientras de un lado hace elogios del tono oral y conversacional del texto, del otro señala que Alonso Quijano, cuando habla, pronuncia discursos, y que no hay propiamente diálogo entre caballero y escudero, sino razonamientos que «no tratan de ser realistas» (LD,131).

Si Borges habla de mal estilo y al tiempo de la absoluta *eficacia* del estilo cervantino, significa que éste es eficaz pese a la retórica, que el mérito de Cervantes posiblemente haya consistido en haber hecho de este muro retórico del que no puede prescindir ningún poeta (el lenguaje necesariamente histórico y la retórica) una necesidad inmanente de la obra, de haber dado la impresión (toda la literatura es un *como si)* de que esa prosa que se retuerce y expande en espirales y volutas es la prosa de la oralidad y de la charla cotidiana.

Así pues, el concepto de eficacia (aquello que produce emoción estética) nada tiene que ver con un determinado estilo establecido arbitrariamente por las retóricas según parámetros históricos, y tanto menos al estilo perfecto, o clásico, que es una mera convención histórica o una apreciación del gusto elevados a categoría eterna por aquellos momentos que estiman que lo propio contingente es eterno. La eficacia es una cuestión de genuidad, de haber dado con el símbolo sensible adecuado que *presenta* (no representa) la idea. Las grandes obras literarias no se agotan en el estilo: siendo expresión directa, en una forma contingente, histórica, de una realidad que las trasciende, perduran a través de las buenas y de las malas traducciones que nos ha legado la historia. Ésta es acaso la razón de las palabras entre juguetonas y ambiguas de Borges al referirse a su primera lectura del *Quijote* en lengua inglesa. Al preguntarle

el entrevistador si ello es cierto, Borges contesta con un divertido «why not?». ¿Qué más da, en efecto, haber leído la *Odisea* en su forma original, o sea en una lengua con implicaciones históricas de cuyas connotaciones no sabría dar razón ni el más aguerrido filólogo, o en una de las tantas versiones que conocemos, y no menos duradera? La página perfecta, el estilo impecable, es un modelo contingente e histórico que corre el riesgo de dejar de serlo, ya no al cabo de siglos o en las zonas más opuestas del globo, sino al término de un lustro y en la misma academia que ayer proclamaba esa forma como la única inmarcesible y perfecta.

La fuerza o eficacia del *Quijote* reside en la idea, en lo que Borges denomina la «pasión del tema» (OC,I,204). La idea, o sea, la *realidad* de la novela de Cervantes es el personaje. Con estilo o sin él, sostiene repetidamente Borges, la novela perdura por la intuición genial de la psicología de un personaje y del carácter de unos individuos, a cuya configuración contribuyen subordinadamente las aventuras, de por sí insignificantes o reiterativas, y cuantos elementos, aisladamente considerados, puedan considerarse irrelevantes y aún mediocres. A diferencia del cuento —digresiona Borges— en la novela la trama es lo subalterno: como los detalles, ella está subordinada a la idea global, a un *todo,* que es como, de hecho, se lee la novela (DU,46).

Borges se opone, pues, a la opinión que ve en los personajes cervantinos, tipos y símbolos (el realismo marxista), y en el caballero, una figura emblemática y ejemplar (Unamuno). El tipo es una simplificación —arguye Borges— el individuo es una complejidad que conduce al personaje, no al plano de lo mental abstracto, sino a nuestro nivel humano, a lo real contingente. Si el *Quijote* es, como es, la primera novela moderna, se debe a que por vez primera sustituye las especies de la alegoría por los individuos: es decir, reemplaza el realismo medieval por el nominalismo de los tiempos modernos (OC,II,124), lo platónico abstracto por lo individual aristotélico. La tipología que nos parece percibir en los personajes del *Quijote* no está en la novela de Cervantes: es efecto del proceso de abstracción que ha sufrido la novela cervantina al entrar en la memoria colectiva y coagularse en mito. Como suele ocurrir, confundimos la realidad con la representación, ni más ni menos que el Quijote.

Según lo dicho, el realismo que Borges no duda en adscribir al *Quijote* no tiene nada que ver con el realismo histórico, o sea, el realismo decimonónico, sino más bien con la literatura fantástica, que intuye una realidad profunda que la literatura realista, con su concepto de lo real restringido a lo psicológico-social, ignora. Adscribirlo a la novela picaresca es asimismo abusar del término, que Borges, con buena lógica, es partidario de limitar al género histórico y geográfico con que tradicionalmente se le conoce (OC,II,111); de lo contrario, se equipara arbitrariamente toda novela de camino y aventura (desde la *Odisea* al *Pickwick)* a un patrón común que anula sustanciales diferencias. En efecto, lo que hace que el *Quijote* sea una novela realista moderna, no es la presencia de un héroe más o menos personal ni de unas aventuras que muestran el carácter del héroe, y ni siquiera esa intuición psicológica que hace de la individualidad el verdadero «tema» de la obra, sino la interrelación del yo y

las circunstancias en un proceso de modificación recíproca, que, a juicio de Borges, Cervantes consigue plenamente sólo en la segunda parte de su obra.

La cuestión del realismo conduce a los conceptos de clásico y no-clásico, que Borges considera fuera de sus connotaciones históricas. Sin salirse del *Quijote,* halla la presencia simultánea de ambas categorías en las novelas breves «a la italiana» intercaladas en la novela (por ejemplo, *El curioso impertinente).* El clasicismo nos da la realidad elaborada en conceptos (novelas cortas), mientras que el escritor no clásico (entiéndase barroco o romántico) nos ofrece una visión directa de la realidad, con todas sus imprecisiones y complejidades (es el caso del *Quijote).* Ambas posiciones presuponen creencias diferentes y aún opuestas: en el primer caso, la certeza de que la realidad es una y aprehensible y la palabra, transparencia de la cosa representada; en el segundo, la duda acerca de la consistencia objetiva de lo real y tanto más de la eficacia representativa del signo.

Así las cosas, el *individualismo* y *realismo* cervantinos se revelan como expresiones de esa crisis de la conciencia europea que el pensamiento barroco ha manifestado con la duda cognoscitiva y con la toma de conciencia de la diversidad del yo con respecto al no-yo (el mundo y los otros). La constante intrusión de lo renacentista en un contexto barroco (los libros de caballería en una novela de caracteres, la novela a la italiana en la novela moderna, el yo seguro de sí en un mundo relativo e incierto,...) vendrá a reforzar la antinomia que, según Borges, encarna el *Quijote* entre el mundo imaginario poético y el mundo real prosaico, en el sentido, no de que Cervantes combata el mundo imaginario con la realidad prosaica, sino que «se despide de ella con nostalgia». Como Pascal de Giordano Bruno, como Miguel Ángel de Rafael o de Leonardo, el *Quijote* sería una despedida nostálgica de las certezas e ilusiones del Renacimiento: una elegía.

Es más. La ficción caballeresca entra en la obra para poner de manifiesto que la literatura es una forma de vida, engañosa y ficcional como la otra, sujeta como aquélla a los esquemas de la representación. La Biblioteca determina apriorísticamente la visión del mundo del *Quijote* como las categorías de tiempo, espacio y causalidad determinan nuestra visión del mundo. No existe un contacto in-mediato con lo real sino tan sólo a través de los filtros que nuestra mente, o nuestra cultura, interponen entre el sujeto conocedor y el mundo. La ficción vivida como real, así como lo real devenido libro en la segunda parte del *Quijote,* conciencia al lector de la ambigüedad o falacia de la propia existencia y demuestra que la literatura, cuando es genuina, es la corporización de un mito preexistente que se agrega al mundo para ser incesante objeto de representación y volver así a su condición de mito. Es otra de las cosas que parece decir el cuento de Menard y la reescritura del *Quijote.*

El libro en el libro, el teatro en el teatro, el sueño en el sueño, son los procedimientos narrativos que aúnan bajo un mismo denominador común a los dos colosos del barroco europeo: Cervantes y Shakespeare. La forma se hace significado. Esos ingeniosos procedimientos, que Borges detecta ya en los orígenes de nuestra civilización



(por ejemplo, en *Las mil y una noches*), apelan al concepto de copia y reproducción. El *Quijote* compendia todo ello en una sola imagen: el hidalgo sueña su personaje, vive la literatura, monta el teatro de la propia ficción, se disfraza con la armadura y con la palabra que, como un guión teatral, le brindan las ficciones caballerescas. La vida es sueño y la vida es teatro, porque el sueño es teatro, según un tópico barroco que recoge el mismísimo Schopenhauer. En ese juego de desdoblamientos y ambigüedades, es difícil determinar quién es quién, dónde están la persona y el personaje, la verdad y la mentira. En ese laberíntico espejismo, sólo un loco, como el Quijote, puede afirmar, parafraseando la definición del ser de la divinidad, «Yo sé quien soy», o como su compañero Hamlet, pronunciar estas palabras que encabezan *El Aleph:* «O God, I could be bounded in a nutschell and count myself a King of infinite space». Palabras de impotencia que recuerdan más bien el patético consuelo de saberse *roseau pensant* cuando de hecho el yo ha perdido, con la visión unitaria y analógica del mundo, sus señas de identidad e intenta compensar el propio sentimiento de impotencia e inferioridad con la engañosa inflación del propio yo. Me atrevo, en efecto, a conjeturar que cuando Borges dice que don Quijote es un santo está pensando en el santo de Nietzsche (cf. *Humano, demasiado humano*), tanto más que en una ocasión niega que este personaje tenga el carácter ejemplar que le atribuye Unamuno. De ahí, tal vez, la fuerza trágica, o patética, del capítulo final de la obra, al que Borges ha dedicado algunas páginas. Despertar del sueño es pasar de la ambigüedad a la autenticidad, de la ilusión de potencia a la constatación de la propia miseria: la caída de la máscara muestra tan sólo la única e incuestionable realidad de la muerte.

La confusión que tanto Shakespeare como Cervantes crean en el lector entre lo supuestamente real y lo ficticio a partir de un esquema de la representación que podría extenderse hasta el infinito (Alonso Quijano sueña el Quijote, como Cervantes sueña el libro, como Dios, posiblemente, sueña a Cervantes y a Shakespeare, como Shakespeare sueña a sus múltiples personajes, ¿y quién sueña a Dios?, cabe preguntarse y se pregunta el hombre barroco para quien Dios se pierde en el infinito), parece transcribir, en una suerte de variación sobre el tema, la esfera infinita de Pascal: un mundo sin centro, disgregado en multitud de objetos, donde todo es centro provisorio de sí mismo, como tantos espejos que multiplicaran una serie infinita de reproducciones sin Imagen «primera». La realidad se extiende y se ramifica como el diseño de una alfombra persa, mera superficie sin profundidad ni sustancia. Todo parece haberse petrificado en la duda y desorientación cartesianas anteriores a la certeza del «método».

Esta visión de la realidad del mundo se integra con un concepto del presente histórico y de la historia universal humana que es fundamentalmente cristiano, pero en el que, sin embargo, se insinúan significativas resquebrajaduras. John Donne, nos recuerda Borges, lamentó «la vida brevísima y la estatura mínima de los hombres contemporáneos, que son como las hadas y los pigmeos» (OC,II,16). También Milton, tras numerosos titubeos, optó por convertir en materia temática de su poema la Humani-

dad caída, el hombre insignificante perdido en los confines exterminados del laberinto cósmico. En él, la concepción del mundo como mera sombra y apariencia tiende la mano a la concepción platónico-cristiana de la historia como progresiva corrupción y desgaste; en él, la misma tensión pascaliana entre la fe y una insinuada incredulidad que hace de la aspiración a Dios la expresión de una impotencia. El *Biathanatos* de Donne muestra asimismo una desconcertante interpretación de la muerte de Cristo, según la cual el mundo sería creación de Dios con vistas a su aniquilamiento. Dios ha creado el mundo para ser escenario e instrumento de la muerte del Hijo. Dios crea a Adán en previsión de Cristo, crea el mundo en previsión de la muerte, la eternidad en previsión del pecado y la irrupción de la historia. La historia de la humanidad es un paréntesis que va de la eternidad a la eternidad: entre el Alfa, en que se da la plenitud de un Dios creador, y el punto final, apoteosis de la totalidad divina reintegrada a sí misma, se desenvuelve la historia humana, sujeta a un devenir que es descenso, corrupción y muerte.

A esa concepción cíclico-cristiana, que de algún modo pretende conciliar la eternidad y el devenir según un finalismo que trasciende el momento presente, se añaden otras provenientes del sector heterodoxo (el neomisticismo alemán del siglo XVII), que abre profundas grietas en el sistema. Mientras un dístico de Silesius repropone la tesis de la eternidad en el devenir de Heráclito, tan grata por lo demás al barroco y al propio Borges, otros dos del místico Czepko (OC,II,135) parecen preanunciar la concepción moderna de una historia siempre abierta, que es manifestación poética del absoluto en un presente que, como síntesis, emerge en el individuo: momento estático-funcional exento de todo finalismo y trascendencia, según la versión que diera Nietzsche del eterno retorno como círculo de pasado y futuro en el presente, pese a la interpretación de signo contrario del propio Borges, que no parece advertir que el regreso nietzscheano es en el tiempo pero no en el espacio.

★

En el otro extremo de la «pasión del tema», que es propia de la literatura cervantina y shakespeariana, Borges coloca a los autores que podríamos llamar de la «pasión de la forma», aquéllos que construyen el puro objeto estético-lingüístico y lo dejan ahí como un objeto precioso que brilla de sola belleza, en espera de esos pocos que, indiferentes a las realidades del mundo, se apoderen de él por puro contacto y emoción estéticos.

Como ha ocurrido con la crítica del compromiso político y del marxismo, entusiasta del realismo por su supuesta «tipicidad», Borges se aparta del fervor no menos indiscriminado y monocorde que suscitara el arte barroco, y Góngora en particular, en los ambientes intelectuales de los años veinte y entre los cultivadores y teorizadores de la *poesía pura* y de la metáfora, para quienes el arte, según creyeron ver en el barroco, es mera cosa intelectual-estética, equiparable a una obra de ingeniería o de arquitectura.



Borges, como he dicho, ensaya una definición del barroco como categoría permanente del espíritu, no como estilo históricamente determinado. Con todo, su teoría, más que en la línea «estructural» de Eugenio d'Ors, se coloca en la línea evolutiva de Focillon y de Curtius. Barroco es la etapa final de todo arte —dice Borges— cuando exhibe y dilapida sus medios, agotando sus últimas posibilidades. Ello corresponde aproximadamente a lo que Focillon identifica con la tercera edad del arte: después de la edad arcaica, de la que brota la plenitud que corresponde a la edad clásica, sigue una fase de exuberancia, que es a un tiempo eclosión y desflorecimiento.

Borges no parece referirse al binomio dorsiano clasicismo/barroco como constantes de un conjunto cultural permanente, sino a una forma de arte que se da invariablemente en épocas distintas. El barroco de Borges se parece al manierismo de Curtius, salvo que no queda vinculado explícitamente al clasicismo. ¿Existe acaso un barroco del clasicismo, y uno del romanticismo, y uno del realismo, etc. etc? En cualquier caso, es un arte epigonal, un arte melancólico que parece presentir su inminente agonía. Exento de proyección futura, indiferente y distante, es un arte intelectual que da la espalda, no sin cierto aire de superioridad, a la realidad del mundo, haciendo de sí mismo su propio objeto. Un arte que posa ante el espejo y, entre burlas y veras, se imita y se reitera a sí mismo, ensayando infinitas variantes de sus tics y recursos.

Borges habla de lujo, de vanidad y de exceso. Algunos consideran que la ostentación es inherente al arte y a la poesía barrocos (según Rousset el pavo real es un símbolo que define la mentalidad barroca tanto como el mito de Proteo o las metáforas del teatro y el sueño). Ostentar es exacerbar el parecer en detrimento del ser, es un modo de afirmar y consolidar la importancia aparente del yo para contrarrestar la íntima sensación de pequeñez e insignificancia ante un mundo incomprensible y amenazante.

Para Borges, sin embargo, lo barroco es sobre todo estilo en minúscula, retórica de la afectación, que huye de lo sencillo, de lo llano e inteligible: un estilo que se complace en ser estilo, que se demora en «vanidosa» autocomplacencia, desplegando metáforas y agudezas, acrósticos y acertijos, obscuridades y misterios. Parodia de sí mismo, el estilo barroco así entendido es el arte del espejo deformante; con ello, quizás, el barroco histórico ha dado la más fiel traducción de su impresión de vivir la vida como si fuera una brillante y evanescente mascarada.

Al enjuiciar ese tipo de arte barroco, Borges adopta una actitud intermedia entre la sensibilidad «neoclásica» de Benedetto Croce y la fe apasionada de los poetas *puros*. De un lado, toda esa «ingeniosidad sin ingenio», esas «incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar» (OC,II,126), dan fe de la decadencia del espíritu y del gusto que parece peculiar de esa época. Del otro, Borges distingue el objeto vacuo de la vacuidad sin objeto, la construcción verbal, del mero malabarismo y contorsiones formales. En el mejor Quevedo y también en el mejor Góngora, cuando no caen en la banalidad, en el enigma cargoso, en el puro énfasis, en la mera ostentación de «astucias» retóricas y en la dificultad gratuita, Borges halla, como sus contemporáneos, un momento constitutivo de la estética moderna. Ellos

demuestran que la poesía se impone por la sola eficacia de su cuerpo verbal, o sea, como insistió Mallarmé, que ésta no se hace con las ideas, sino con las palabras, y que la obra de arte es como un cristal o un anillo de plata: una realidad autónoma que, como un objeto más, se añade al mundo.

En términos generales, Borges muestra preferencia por Quevedo, pese a que, en un momento dado, parece corregir lo que fue su gusto primero en favor de Góngora (OC,I,122). Tampoco en Quevedo —puntualiza— faltan trivialidades, chistosos anacronismos, presencia excesiva de una retórica que vuelve opaco el objeto. Poco interesa a Borges el Quevedo burlón o satírico, que hace uso y abuso de deformaciones e inversiones mecánicas, o el Quevedo metafísico y político, que repite lugares comunes de predicadores o de teóricos de la política sin originalidad ni ingenio. Borges considera a Quevedo el mayor escritor de las letras hispánicas por su estilo, o sea por su potencia verbal, por haber hecho del castellano una Lengua con mayúscula. Por eso dice que más que un literato, Quevedo es toda una literatura.

Borges piensa sobre todo en uno de los estilos de Quevedo, presente también en el mejor Góngora, o sea ese estilo que corresponde a lo que se ha dado en llamar *conceptismo*, que como es común, Borges no pone en relación con el *concetto* sino con lo estructural-mental: cuando el lenguaje es instrumento lógico y la palabra «exacta», necesaria, exenta de metáforas y de adjetivos superfluos, se adhiere al rigor y coherencia del pensamiento discursivo. Estilo breve, contraído, sentencioso, que solamente recurre a la oscuridad para mayor claridad, y a la metáfora cuando es capaz de ser cuerpo de una realidad, nítida e incisiva como la hoja afilada de un cuchillo.

Es a raíz de la metáfora que Borges discrepa de lo que fue postura corriente entre los defensores de la poesía pura: identificar la metáfora con la poesía y sentenciar que sin ella la poesía no existe. Borges descarta de plano esa especie de discriminación formal. La poesía, arguye, nace de una feliz concomitancia de las palabras; ella, valga la modesta comparación, es como la chispa eléctrica que brota del contacto de dos hilos. La palabra o la metáfora en sí (los hilos) no son poéticas ni son portadoras de belleza. Las palabras poseen simplemente multitud de potencialidades que se actualizan en virtud de un afortunado contexto, no en una determinada forma retórica, incluida la metáfora. La lengua históricamente determinada que el poeta halla en su paso por el mundo, cargada ya de multitud de metáforas más o menos lexicalizadas, así como la mitología «muerta» de Góngora o la mitología *tout court* y aun los tópicos literarios de que hace uso y abuso el barroco, son «fósiles» que llevan por supuesto un significado, pero que en sí no son nada si el poeta no acierta a hacer brotar de ellos *algo* nuevo mediante felices ambientaciones y encuentros. El comentario que hace Borges de un verso de Góngora comúnmente apreciado por su valor pictórico («El rojo paso de la blanca aurora») muestra que esa pobreza, en términos estrictamente pictóricos, del rojo y del blanco, resplandece de luz y color por virtud de una especial condición del lenguaje: «La poesía depende de las connotaciones, del ambiente y de la cadencia de las palabras» (DU,171). Lo mismo ocurre con aquel...



versos gongorinos en los que se produce una aparente transcripción mecánica del plano real al plano mitológico; el acierto de Góngora, cuando hay tal acierto, es que lo mitológico da a lo descrito el sabor de lo divino y lo eterno. El símbolo y la metáfora, cuando son eficaces, no son «metódica asimilación de dos cosas» (OC,II,40) ni transcripción embellecedora de la realidad prosaica según un «mecánico y grosero alfabeto de símbolos» (OC,III,343): es el feliz encuentro de dos términos que ponen al descubierto algo imprevisto y oculto, algo posiblemente olvidado (¡ya salió Platón!): la Belleza, o la Poesía que «está acechándonos» y que el artista, guiado por una suerte de presentimiento, encuentra y manifiesta en el momento mismo en que atina con la expresión eficaz y exacta.

Inútil desmontar un poema de Góngora y tratar de explicarlo racionalmente, como ha hecho reiteradamente la crítica estilística; más aún perderse en el laberinto de influencias clásicas, en los tópicos o en la mitología, que no son sino el material primario, como el lenguaje, con que trabaja el poeta. El objeto estético es un *conjunto mágico*, que pasa de la intuición del poeta a la intuición del lector, sin que las más veces sea posible explicarlo o defenderlo por vía lógica, racional ni erudita. El significado poético del verso está más allá del sentido (OC,III,260). El arte barroco, que ha sabido hacer de una nimiedad un consistente objeto verbal-artístico, ha intuido, en efecto, que la eficacia de la palabra poética reside en la ambigüedad, eso es, en su capacidad de irradiar significados en múltiples y simultáneas direcciones. La ambigüedad es una riqueza, asevera taxativamente Borges. La palabra, o el entrelazamiento y combinación de las palabras, emana significados imprevistos en direcciones distintas y aun opuestas; elegir uno o algunos de los muchos posibles es mutilar la poesía que ella misma engendra. No estaría de más tener en cuenta esa advertencia a la hora de interpretar pasajes oscuros y ambivalentes, antes de ceder a la tentación de optar por una alternativa en detrimento de la otra u otras restantes, igualmente presentes en el texto.

4. A modo de conclusiones

Lo propio del barroco, parece decirnos Borges, es el cuestionamiento sistemático del conocimiento del yo y del mundo, la puesta en duda de la existencia de la realidad objetiva independientemente del sujeto conocedor y de la efectiva adherencia del pensamiento a la realidad descrita.

El dualismo inherente a ese planteamiento impone el protagonismo de dos sujetos en cierto modo antagónicos: el yo y el no-yo, éste generalmente identificado con el vocablo mundo, que se ofrece alternativamente como realidad accesible o como elemento hostil e inasimilable.

Pese a que el yo ha perdido la posición central y privilegiada que le otorgara el Renacimiento, el reconocimiento de su existencia como única fuente del conocimiento

hace del barroco una continuación del proceso de racionalización y secularización de la vida humana iniciado con el humanismo, desplazando ulteriormente el concepto medieval del mundo como «figura» visible de Dios y de la Verdad como revelación del mismo (concepto presente aún en Bacon, como recuerda Borges a propósito de la imagen de «los dos libros», heredada de la escolástica).

Con respecto al optimismo renacentista, el barroco representa un momento de reflexión, de duda y de escepticismo, que ha servido para concienciar al sujeto de sus límites frente a un mundo cada vez más complejo, distante e incomprensible. El barroco parece haber compensado este sentimiento de inferioridad con lo que se ha dado en llamar hiperbolización del yo: de la razón para restar dominio y eficacia a la fe, de la razón discursiva para reducir a un mínimo indispensable aquellas verdades intuidas, necesarias e indemostrables, sin las cuales no es posible levantar el más elemental edificio.

El barroco, nos dice Borges, es la era de los grandes monumentos mentales: el mundo mecánico-geométrico de Descartes, el mundo-Dios de Spinoza, el mundo plural y uno de Leibniz. Mapa tal vez irreal de la realidad, que el siglo, con todo, asume con la fuerza de una nueva fe en las posibilidades cognoscitivas de la razón humana. Construcciones mentales que, de todas formas, han afianzado la conciencia de la existencia de un yo autónomo y han contribuido a destruir el concepto de divinidad trascendente dogmático-tradicional en favor de una divinidad inmanente reducida a fuerza vital permanente incorporada en el mundo, destinada a fructuosas repercusiones futuras (Schopenhauer, Bergson, Shaw, Glandvillem, UD,114).

La hiperbolización del yo no oculta, antes agudiza, la conciencia de la propia lateralidad e insignificancia. De ahí la tensión, el contraste y la contradictoriedad que caracterizan el pensamiento y el arte barrocos. El concepto de historia como presente abierto, anclado en un pasado que no depara sorpresas, bien puede interpretarse como un modo de hacer frente a la desolación del momento: «En tiempos de auge la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar: en tiempos que declinan (como éstos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos» (OC,I,396).

En cualquier caso, el barroco, consciente de que todo puede ser no más que ilusión y apariencia (representación), ha montado su propio escenario de la representación: en él ha proyectado ficciones y sombras, espejos y sueños, deliciosas cáscaras de huevo que resplandecen de efímera y desconcertante belleza; en él, Marino ha proyectado sus superficies reflectoras, Tasso sus volutas verbales, Milton el escenario grandioso del universo y de la humanidad caída, Cervantes ese «lujo» o «sobreabundancia» que es, a juicio de Borges, la novela moderna, Góngora sus apariencias eternas, haciendo como si anclara lo efímero en lo divino, dando a lo fenoménico el aspecto sereno de la permanencia. El barroco juega con las superficies y el vacío, despilfarra sus medios, ostenta lo efímero en una suerte de desafío permanente a la muerte. Conciencia al cabo de la transitoriedad de la historia, en la que no por ello el hombre renun-



cia a conocer y a dominar el mundo, ni cesa de crear eternidades provisorias emulando a la naturaleza. La espada o el anillo de plata de los mejores versos de Góngora o de Quevedo no desdicen del puro cristal en que Spinoza, con sus pobres manos y sus torpes palabras humanas, ha dado forma a su Dios y ha construido su perfecto universo.

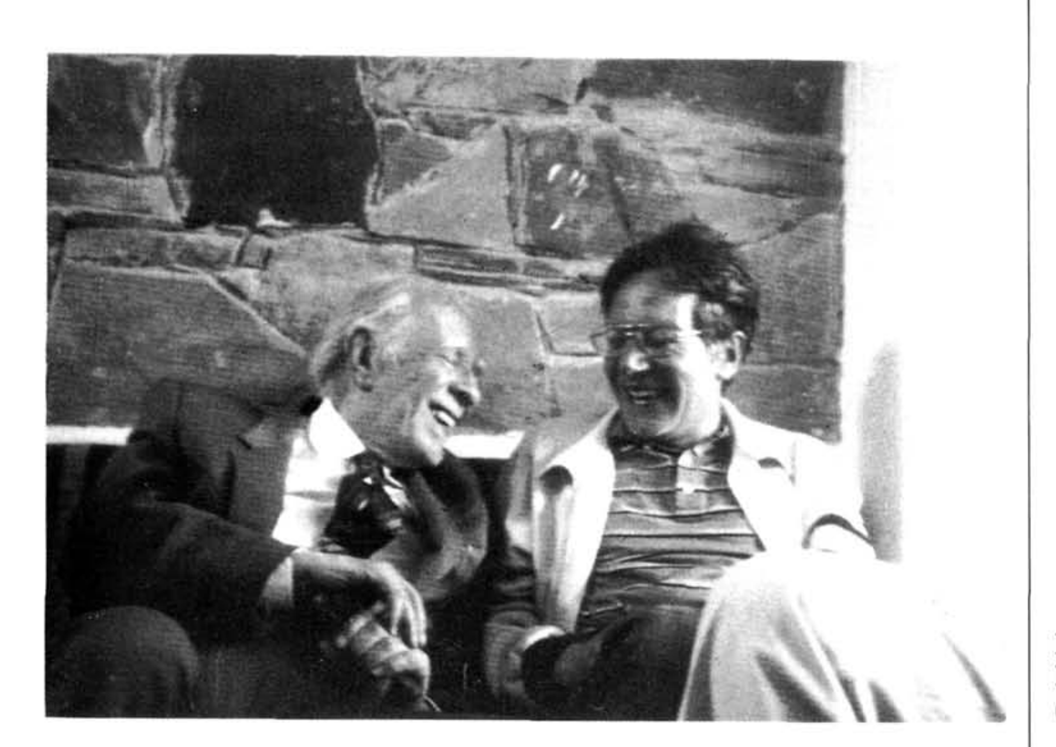
Loreto Busquets

Obras citadas

DU: Jorge Luis Borges/Osvaldo Ferrari, *Diálogos últimos,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987.

LD: Jorge Luis Borges/Osvaldo Ferrari, *Libro de diálogos,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.

OC: Jorge Luis Borges, *Obras Completas,* 3 vols., Barcelona, Emecé Éditores, 1989.



Borges y Tasos Denegris. Rezimno, Creta 1984. (Cortesía de Soren Peñalver)

PROA



JARDIN — NORAH BORGES

REVISTA DE RENOVACION LITERARIA



Borges y los clásicos de Grecia y Roma

De mí sé decir que soy lector hedónico;
nunca he leído un libro porque fuera antiguo.
He leído libros por la emoción estética que
me deparan y he postergado los comentarios
y las críticas.

J.L. Borges

Entre las varias lenguas que Borges aprendió no estaba, ciertamente, el griego antiguo. Pero sí el latín, por el que sentiría una aguzada nostalgia en sus últimos años, ese latín de Virgilio[1]. Fue en los versos del gran poeta —repasados escolarmente en su adolescencia en Ginebra y en Mallorca— donde seguramente aprendió

[1] *Cfr. E. Rodríguez Monegal,* Borges. Una biografía literaria, *trad. esp.ª, México, 1987, págs. 103-104. Como ahí señala E.R. Monegal, «el latín se convirtió en su cuarto código. Aunque no llegaría a ser uno de sus principales idiomas (más tarde mejoró su dominio del latín en Mallorca), con él Georgie consiguió una firme estructura de sintaxis y una disposición alerta ante la etimología, que más tarde se reflejarían en el estilo de su prosa. Combinado con el francés, el latín eliminó la vaguedad retórica inherente al español y la poca firmeza del inglés del siglo XIX. Aprender simultáneamente ambos idiomas (latín y francés) dio a Georgie la disciplina lingüística de la que después Borges haría tan buen uso». Sobre su latín en Mallorca, cf., pág. 137. Borges reconocía la importancia de ese conocimiento. En una entrevista con J.M. Ullán (en «Culturas» de* Diario 16, *de 16 de junio de 1985), comentaba: «En la Universidad los comunistas han encontrado una trampa. Dicen que el estudiante puede optar por el griego, el latín, el inglés, el italiano, el ruso, el alemán... Eso quiere decir, ni más ni menos, que el estudiante puede prescindir del latín y del griego. Se trata, en consecuencia, de una opción falsa. Está hecha para matar las humanidades.* Optar por *quiere decir realmente* prescindir de. *Si el estudiante puede recibirse de doctor en Letras sin conocer las lenguas básicas, eso tiene un nombre: incitación a la pereza».*

En repetidas ocasiones alude Borges a su desconocimiento del griego, aunque gusta de citar —según recuerda María Kodama— algún verso homérico en su vejez, como el de Andrómaca a Héctor (en Ilíada, *VI, 429-430):* Héctor, atàr sy moi éssi patér te kaí pótnia méter... *Por otro lado, le gustaba reconocer la tradición que comienza para nosotros en Grecia.*

«Creo que nosotros, más allá de las vicisitudes de nuestra sangre, somos dos cosas: griegos y hebreos. Somos griegos porque Roma no fue otra cosa que una extensión de Grecia. Uno no concibe la Eneida *sin la* Ilíada, *la poesía de Lucrecio sin la filosofía epicúrea, a Séneca sin los estoicos. Toda la literatura y la filosofía latinas están basadas en la literatura y filosofía griegas. Por otro lado, podemos creer o no creer en el cristianismo, pero es indudable que procede del judaísmo». (Entrevista con Rita Guibert, recogida en J. Alazraki, ed.,* Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica, *Madrid, 1976, pág. 353).*

a percibir la persistente melodía de «la antigua cadencia del hexámetro», la magia de algunos adjetivos (como «lento» y «arduo») y la fascinación de la luna amistosa en los poemas.

¡Cuántas veces, en sus poemas tardíos, invoca el nombre del poeta latino! El ciego debe recurrir a su memoria para repoblar su mundo de imágenes y el anciano vuelve con gusto a los recuerdos de su juventud. De tal modo, esas reiteradas invocaciones a Virgilio y al latín en las poesías de senectud de Borges son rescoldos y ecos de los años de su juventud, de lejanas lecturas reavivadas luego, en los largos insomnios y años de soledad.

De Homero recuerda Borges singularmente la ceguera, que decidió su destino, desviándolo de la acción al canto y la literatura. Es «el hacedor» por excelencia. En la ironía subyace una etimología griega: «hacedor» es *poietés*, en griego, el poeta creador. De sus dos epopeyas recuerda sobre todo la *Odisea*. Con Heráclito, Ulises es uno de esos símbolos griegos que obsesionaron a Borges.

Otros temas de origen helénico son el laberinto —con su angustioso Minotauro—, la saeta eleática no más veloz que la tortuga de Zenón, el río de Heráclito hecho de tiempo y agua, y esa anhelada Itaca que tal vez no retendrá a Ulises.

La primera mitología que, de niño, frecuentó Borges fue la griega. Su primera obra —escrita en inglés, a los siete años— fue un manual de mitología clásica. En ese librillo augural estuvo su primera descripción del laberinto de Creta, prototipo de otros.

De su padre, profesor de psicología, escéptico, heredó también la afición a meditar sobre las aporías eleáticas y las ideas platónicas[2]. La refutación del tiempo y del espacio, que Borges perseguirá en tantos textos, es una secuela de las charlas con su padre en los años de su niñez. Una y otra vez volverá Borges, a lo largo de decenios, a las mismas imágenes: el laberinto, la tortuga que Aquiles no logra alcanzar, el tiempo que se vuelve sobre sí mismo, el río en el que no podemos bañarnos dos veces, y que está hecho de tiempo, como nosotros.

Los temas clásicos ocupan en la obra de Borges un lugar menor que en otros grandes escritores latinoamericanos admirados por él. No siente ese fervor por lo helénico idealizado que tuvieron Rubén Darío y Leopoldo Lugones, ni ese conocimiento profundo y extenso que tuvo Alfonso Reyes, gran helenista. Sin embargo, esas alusiones a algunos símbolos griegos y, en menor medida, a algunos textos clásicos, significan bastante en su obra escrita[3].

Me parece importante, especialmente importante y sugerente, la abundancia de alusiones a esos símbolos y textos en los poemas de su vejez que, a mi parecer, retoman nostalgias, inquietudes, obsesiones, de toda su vida. Es más, en su mayoría, esas imágenes reiteradas y obsesivas responden a improntas de su adolescencia y su niñez.

La poesía de Borges es, en una gran medida, como la de los poetas helenísticos, un *arte allusiva*. Procede por evocación de otros textos y quiere suscitar ecos con sus numerosos nombres propios y citas vagas o precisas. Toda la obra de Borges es la de un escritor que se recrea en jugar con la tradición literaria y en mezclar

[2] *Muchas veces ha reconocido Borges esa deuda con su padre. (Cf. E.R. Monegal,* op. cit., *págs. 94-95). Cf, p.e., el prólogo a* El oro de los tigres *(1972) citado luego.*

[3] *Ciertamente Borges había leído muchos textos griegos y comentarios sobre los clásicos que sólo esporádicamente surgen en citas sueltas o alusiones. Así, p.e., el verso de Esquilo, «el incendio, con feroces mandíbulas, devora el campo» le sirve de punto de partida para una interesantísima disquisición en* El idioma de los argentinos *(cf. E.R. Monegal, págs. 192-193 y 300 en o.c.) y la frase encontrada en una* Historia de la literatura griega *de que Esquilo «introdujo un segundo actor» le lleva a sutiles comentarios en «El pudor de la historia» (en* Otras inquisiciones. *La frase estaba, como esa* Historia, *en inglés:* He brought in a second actor). *En la publicación de la Biblioteca Nacional de Madrid, en 1986, titulada* Borges, *que selecciona algunos textos y críticas y excelentes ilustraciones, se ofrece una muy larga lista de los autores citados por él a lo largo de sus obras. Aunque el catálogo resulta algo incompleto, es enormemente útil y permite hacerse una idea clara de la variedad de sus lecturas. Son muy numerosos los clásicos antiguos, incluyendo escritores menores, como Apolodoro, Anacreonte, Anaxágoras, S. Ambrosio, Apolonio, junto a Apuleyo, Aristóteles, etc. Muchas de esas lecturas las haría Borges en inglés, por supuesto, como por ejemplo, a Homero lo leyó, fundamentalmente, en versiones inglesas.*



lo vivido con lo leído, el mundo y la biblioteca confundidos. Sus escritos tienen vocación de palimpsestos (en el sentido del libro de G. Genette)[4], y sus poesías más íntimas suelen encerrar algunas ventanas hacia ese pasado libresco. Como en un viejo poeta alejandrino.

Según el catálogo de citas del libro editado por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1986, Homero está citado 65 veces en sus obras. La lista de este volumen antológico, titulado *Borges,* resulta útil para un vistazo de conjunto y para advertir sus preferencias. Virgilio está nombrado 56 veces y Platón 52. Quedan algo por debajo de Shakespeare (113), Dante (77), la *Biblia* (95) y Lugones[5]. Homero está citado, además, en casi treinta obras. Si añadimos que muchas veces no se le cita a él, pero sí a un personaje o a una escena de la *Odisea,* p.e. a Ulises y a Proteo, y contamos estos pasajes, tal vez sea Homero el autor más veces evocado en la obra de Borges[6].

Pero éste suele reducir los nombres a símbolos y reitera las alusiones a un mismo

[4] *G. Genette,* Palimpsestos. La literatura de segundo grado, *trad. esp.ª, Madrid, 1989. Ya lo ha señalado J. Alazraki, en* La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, *3.ª ed., Madrid, 1983, págs. 428 y ss.*

[5] *Según los datos del mencionado catálogo, Lugones está tan citado como Shakespeare, pero hay que tener en cuenta que la mayoría de esas citas están en el libro (redactado con Betina Edelberg)* Leopoldo Lugones.

[6] *Junto con Cervantes, citado 60 veces según el catálogo, pero muchas más si se cuentan las alusiones al* Quijote. *Como ya he anotado, Borges encuentra en la mítica ceguera de Homero un rasgo que le aproxima al viejo aedo, y prefiere la* Odisea *a la* Ilíada. *Lo reconoce muy claramente en sus charlas con R. Burgin. Permítanme una cita algo larga, pero muy interesante, de Richard Burgin,* Conversaciones con J.L. Borges, *trad. esp.ª, Madrid, 1974, Taurus, págs. 98-99:*

«Burgin: *Habla de Homero y, desde luego, Homero aparece continuamente en sus escritos. Por ejemplo, escribió una parábola sobre él llamada «El hacedor».*
Borges: *Creo que al escribir aquello sentía cierto romanticismo en el hecho de que él era consciente de su ceguera y, al mismo tiempo, consciente de que la* Ilíada *y la* Odisea *caminaban hacia él, ¿no?.*
Burgin: *Usted habla a menudo de aquellos momentos en que la gente se encuentra a sí misma.*
Borges: *Sí, eso es. En fin, aquel pudo ser el momento de Homero. Y también, supongo, he debido de sentir lo mismo cuando escribía el poema sobre Milton. Creo haber sentido que su ceguera, en cierto aspecto, era un regalo de los dioses. Porque, entonces, claro, cuando el mundo lo había olvidado, él fue libre de descubrir o inventar —ambas cosas significan lo mismo— su propio mundo, el mundo de lo épico. Supongo que esas eran las dos ideas que había en mi cabeza, ¿no?. Primero la idea de Homero consciente de su ceguera y al mismo tiempo pensando en ella como en algo positivo, ¿no?...*
Burgin: *Usted es un enamorado de Homero, ¿verdad?*
Borges: *No, a mí me gusta la* Odisea *pero no me gusta la* Ilíada. *Su personaje principal me parece tonto. Quiero decir que no se puede admirar a un hombre como Aquiles, ¿no?. Un hombre continuamente malhumorado, enfadado porque la gente ha sido injusta con él y que termina por enviar a su padre el cuerpo del hombre que ha matado. Desde luego todas esas cosas son bastante normales en aquellas historias, pero no encuentro nada noble en la* Ilíada...
Bueno, puede que haya dos ideas nobles en la Ilíada. *La primera es la lucha de Aquiles por subyugar una ciudad en la que él nunca entrará, y la segunda que los troyanos luchan en una batalla sin esperanzas porque saben que al fin caerá la ciudad. Ahí existe cierta nobleza, ¿verdad?. Pero me pregunto si Homero pensaba lo mismo».*
También aquí encontramos lo ya advertido. Borges escribió «El hacedor» cuando ya se había quedado ciego (cerca de 1960), y contempló el destino de Homero, internándose a la par en los poemas y la ceguera, como un preludio de su propio destino, gratificado por «los libros y la noche».
La superioridad de la Odisea *sobre la* Ilíada *es una elección muy subjetiva: lo novelesco se impone a la auténtica épica, la del coraje y los feroces y espléndidos combates heroicos. Convendría, tal vez, destacar que Borges no pudo apreciar la magnificencia del hexámetro homérico en griego, y que no parece tener en mucho la arquitectura del gran poema bélico, ni la belleza de sus epítetos formularios y de sus largos símiles característicos. Creo que esa preferencia por la* Odisea *se debe a una lectura de juventud y en lengua inglesa.*

motivo o a una misma imagen. Heráclito (citado 34 veces según ese catálogo[7], y dos más en *La moneda de hierro,* donde se le dedica un poema entero) es siempre el pensador del río incesante. Siempre se le cita por el fragmento 91 DK, que viene de Platón: «todo fluye», «no podemos bañarnos dos veces en el mismo río». Somos un río de tiempo, glosa Borges, todos somos Heráclito y, sobre todo él, Borges. Quizás en algún texto late una alusión al fuego como principio cósmico, pero todo el resto de los fragmentos del presocrático no son citados nunca. Otro presocrático citado es Empédocles —por ese fragmento en que recuerda varias metamorfosis: «He sido un niño, una muchacha, una mata, un pájaro y un mudo pez que surge del mar»—, y también Pitágoras, evocado en relación con el eterno retorno.

Con respecto a Homero, notamos que prevalecen dos motivos en sus reiteradas evocaciones. En primer lugar, es el bardo ciego; el poeta al que la progresiva ceguera obliga a renunciar a los esfuerzos de la guerra para dedicarse a cantar las hazañas de otros. Borges ve en la leyenda del aedo ciego un anuncio mitológico de su propio destino. En segundo lugar, es el creador de la *Odisea,* que Borges prefiere con mucho a la *Ilíada.* (Como, entre las obras de Virgilio, prefiere la *Eneida,* con su héroe errabundo y fatídico).

La afición mitológica

A los siete años el pequeño Georgie había escrito un libro o algo parecido, «un manual en inglés, de unas diez páginas, sobre mitología griega». Así lo recordaba Borges en sus conversaciones con Burgin: «Debió de haber tenido unas quince páginas, con la historia del Vellocino de Oro y el Laberinto y Hércules, que era mi favorito, y después algo sobre los amores de los dioses, y la historia de Troya. Eso fue lo primero que escribí»[8].

Muchos años más tarde, Borges en su *Manual de zoología fantástica* (ampliado luego en *El libro de los seres imaginarios)* y en *Antiguas literaturas germánicas* sigue escribiendo resúmenes de textos mitológicos. Siempre tuvo, desde la niñez, una incansable afición por la mitología. Primero la griega, y luego la germánica y nórdica. En sus versos alterna Homero con Snorri Sturlusson, Troya y Ulises están evocados junto a las espadas de hierro de los anglosajones. La nostalgia de la épica le viene de la niñez y está ligada a ciertos arquetipos míticos. («El repetido remo de Jasón, la joven espada de Sigurd», coinciden en un texto de *La rosa profunda.* Y hay otros ejemplos semejantes).

No son muchos los poemas enteros de contenido mitológico griego: en *El otro, el mismo* encontramos «Edipo y el enigma» (pág. 260), en *La rosa profunda,* dos sonetos sobre Proteo (págs. 443-444), en *Historia de la noche,* un vehemente «Endimión en Latmos» (págs. 524-525). Pero son muchas las menciones rápidas de alguna otra figura —Aquiles, Helena o Jasón, por ejemplo—. Sobre este héroe y su gesta —la del Velloci-

[7] *Y en veinte obras distintas; aproximadamente la mitad en los textos poéticos.*

[8] *Cf. R. Burgin,* Conversations with J.L. Borges, *Nueva York, 1968, págs. 2-3. (Cf. E.R. Monegal, págs. 88-89). Hay trad. esp.ª., Madrid, 1974.*

no de Oro, que figuraba en el manual de la niñez— Borges había comentado el curioso relato novelesco de William Morris, *The Life and Death of Jason* (1867) en su ensayo «El arte narrativo y la magia» (1932) recogido en *Discusión.*

Hay numerosos motivos clásicos recontados en el *Libro de los seres imaginarios* (antes *Manual de zoología fantástica)* y algunos en su *Libro de sueños* (1976), buenas muestras de esa afición de Borges a las antologías y los resúmenes. En el primero encontramos todos los monstruos de la mitología griega (centauros, esfinges, sátiros y sirenas, la Hidra de Lerna, la Quimera, el inolvidable Minotauro) y algunas extrañas criaturas testimoniadas por Plinio (como el basilisco y el catoblepas) o Heródoto (los Grifos y el Ave Fénix). En el segundo se catalogan sueños de la *Ilíada* y la *Odisea* y el «Sueño de Escipión» relatado por Macrobio. El gusto de Borges por las enumeraciones y por los artículos de las enciclopedias se une a su claro estilo y a una notable originalidad en el enfoque, en algunos casos. (Véase, p.e., el artículo «Monóculos» dedicado a los Cíclopes).

Es interesante notar que en la selección de su «Biblioteca personal» —que incluye unas sesenta y tantas obras— no hay más que tres autores clásicos: Eliano, Heródoto y Virgilio (la *Eneida).* Es curioso encontrar ahí a los dos primeros (a Eliano lo cita sólo una vez en el *Libro de los seres imaginarios,* donde Heródoto es citado 4 veces; Heródoto es citado un par más en otros libros). No nos sorprende encontrar ahí a Virgilio, con un prólogo muy afectuoso; sí, en cambio, no encontrar en la serie de lecturas preferidas, la *Odisea.* Se me ocurre una posible explicación: la había leído en inglés y la tenía en inglés, y no apreciaba ninguna traducción castellana de Homero (él, que comentó «las versiones homéricas» inglesas). La «Biblioteca personal» responde a una propuesta editorial argentina, en un momento de alto prestigio de nuestro autor, y es bastante arbitraria. Pero recoge libros leídos por Borges muchos años antes —con esa lealtad tan suya— y otros más recientes. Es interesante que ahí estén *Los mitos griegos* (en su versión breve) de Robert Graves.

El laberinto

Son de evidente origen helénico algunos de los más persistentes motivos del pensamiento de Borges: el laberinto, un tema mítico que se configura en metáfora obsesiva, y las aporías de Zenón: la flecha inmóvil y la tortuga perseguida por Aquiles. Los ejemplos del filósofo eléata serán el punto de partida para una refutación del tiempo. Podría añadirse también el tema del tiempo circular y la teoría del eterno retorno, atribuida a Pitágoras o a los estoicos. Y el río de Heráclito.

Son bien conocidos los ensayos en que Borges explora las reinterpretaciones de esas ideas filosóficas, siguiendo su rastro en otros pensadores europeos. Borges recu-

pera literariamente esos temas metafísicos y aproxima la metafísica a la imaginación fantástica. (Este aspecto de su obra está bien estudiado)[9].

También está muy comentada y analizada su visión del mundo como laberinto. Incluso su obsesión con esa metáfora, expresada reiteradamente en algunos relatos breves y aludida en muy numerosos versos. Ana María Barrenechea, Anderson Imbert, Alazraki, y otros[10] han comentado muy sagaz y certeramente las implicaciones y sentidos de esta pesimista visión del mundo, como infinita trampa de un ser solitario, prisión engañosa, biblioteca babélica. No insistiremos en esos aspectos. Nos limitaremos a señalar algunos textos poéticos en que queda más destacado su origen mitológico griego, y citaremos algunos poemas recientes, menos conocidos por ese motivo.

En cuanto a sus orígenes en la biografía de Borges, remitimos a las páginas que le dedica Emir Rodríguez Monegal en *Borges. Una biografía literaria* (trd. esp.ª., México, FCE, 1987) en el capítulo titulado «El habitante del laberinto»[11]. Como otros ya habían advertido, se subraya que Borges se identifica con el monstruo prisionero, Asterión, y no con el héroe Teseo. (Quizá también él viera a su hermana Norah como una mágica Ariadna, sugiere al margen Rodríguez Monegal, pero es dudoso). La insólita perspectiva de «La casa de Asterión» (en *El Aleph,* 1949) puede contrastarse con el sencillo resumen del mito griego, extraído de Apolodoro, en el *Libro de los seres imaginarios,* aquí titulado «El Minotauro». Es curioso el final, que relaciona el mito con los sueños, con una pesadilla más antigua y angustiosa: «Probablemente, la fábula griega del Minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles».

«Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante misterioso», comenta Borges acerca del relato mítico. Son muchas las formas del laberinto en los textos borgianos: un inmenso palacio o una intrincada cueva, un jardín de senderos bifurcados, una babélica biblioteca, un desierto, el mar, un libro de arena, una línea recta. El monstruo del laberinto es el poeta, ciego, solitario, amenazado por la muerte, esperando un destino imprevisto. La «simpatía con el Minotauro» —de que habla Anderson Imbert en su análisis de «Asterión»— es el rasgo más marcado del cuento borgiano: «simpatía» en su sentido etimológico, no sólo «compasión» sino coincidencia afectiva. Es Asterión quien refiere la historia, desde su angustiosa espera. Borges es Asterión, como señalan los comentaristas. Pero también el lector lo es, huésped de su propio laberinto, como Borges sugiere. Todos lo somos.

Hay en *Elogio de la sombra* dos poemas sobre el mismo motivo («El laberinto» y «Laberinto»). Como Guillermo Sucre anota, el primero es «como la transposición poética de "La casa de Asterión"» —a unos veinte años de distancia—; en el otro, el mítico palacio con sus circulares galerías, pasillos y recovecos, se ha desvanecido, como la figura del monstruo medio toro. «El laberinto es todo el universo y no deja de ser revelador que la *persona* que habla en él sea un *yo* que se desdobla en un *tú.* Dice: "No habrá nunca una puerta. Estás adentro/ y el alcázar abarca el universo./ Y no tiene anverso ni reverso/ ni externo muro ni secreto centro". El laberinto es

[9] *Desde el excelente trabajo de Ana M.ª Barrenechea,* La expresión de la irrealidad en la obra de Borges, *Buenos Aires, 1967.*

[10] *Ana M.ª Barrenechea,* op. cit., *págs. 77-82; E. Anderson-Imbert, «La casa de Asterión», en J. Alazraki, ed.,* J.L. Borges, *ya cit., págs. 135-43, y J. Alazraki, «Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas», en id., págs. 183-200. Cf. también E.R. Monegal,* op. cit., *págs. 42-48, y Guillermo Sucre,* Borges el poeta, *Caracas, 1974 (2.ª ed.), págs. 111 y ss., y las numerosas páginas sobre el laberinto en Cristina Grau,* Borges y la arquitectura, *Madrid, 1989.*

[11] *Cf. nota anterior.*

el universo y el caos. Además, ya no hay en él monstruos: "No existe. Nada esperes. Ni siquiera/ en el negro crepúsculo la fiera"»[12].

El laberinto, que era un elemento del mito griego, y también un reflejo fantástico de un vasto palacio de innumerables y misteriosas galerías, en Cnoso, en la antigua Creta, donde hubo un culto del toro y ritos taurinos con intrincadas danzas, ha devenido un símbolo y una metáfora. En la evocación de Borges el cautivo Minotauro ocupa el centro del relato, es la oscura voz que cuenta su encierro y su agónica espera del Otro. En el mito griego es Teseo el gran héroe quien protagoniza el encuentro con el monstruo, el protagonista auténtico de la aventura. Una vez más, Borges se pone del lado del perdedor. (Él mismo nos ha contado los orígenes anecdóticos de esa perspectiva: un cuadro del pintor inglés Watts, que representa al Minotauro solitario contemplando el mar desde los muros de su laberinto. Lo interesante es observar cómo el narrador ha trascendido ese melancólico motivo).

Al margen de esa visión quedan Teseo y Ariadna. Aunque en «La casa de Asterión» sea el héroe quien dice las últimas palabras. (Por las que el lector que hubiera pasado por alto la cita inicial de Apolodoro identifica, al final, el mito). Dicen:

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

Teseo ignora que su víctima le aguardaba como a un liberador. Esa es la ironía del relato en la nueva versión: el minotauro deseaba la llegada del héroe, aunque su liberación sea la muerte. Tal vez Borges ha pensado, en algunos momentos al menos, que esa es la única salida del laberinto. De nuevo cito unas líneas de Guillermo Sucre: «La muerte restituye el orden en el universo dado que cumple con una clave secreta. Es decir, la vida (el laberinto) adquiere sentido a partir de la muerte misma (¿no decía también Malraux que la muerte convierte a la vida en destino?)».

Pero conviene recordar ahora el último relato de Borges sobre el mito clásico. Está en *Los conjurados*, se titula «El hilo de la fábula», y está fechado en Cnossos en 1984. Es decir, en la misma Creta y en el palacio descubierto por los arqueólogos e identificado con el atribuido a Minos y Dédalo.

Ahora, sin embargo, el viejo poeta, viajero feliz, acompañado por María Kodama en sus largos viajes, piensa menos en el Minotauro que en Teseo, vencedor del monstruo, pero destinado también a unas laberínticas aventuras. Veamos el relato entero:

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla realidad[13].

[12] *G. Sucre,* op. cit., *págs. 137-38.*

[13] *Este comentario me recuerda algunos breves relatos de Kafka, como el de «Prometeo», que Borges tradujo en su juventud. Véase el texto que recogí en mi* Prometeo: mito y tragedia *(Madrid, 1979), como una variante última del mito. La visita de Borges al palacio de Cnossos —o Knossos— acompañado por María Kodama, Ariadna y Lazarillo, no deja de ser un lance extraño y feliz del escritor obsesionado por el Laberinto.*

Homero, «el hacedor»

En dos relatos de muy distinto corte evoca Borges a Homero. En *El Aleph* (1949) encontramos en el cuento misterioso de «El inmortal» la confesión de un erudito (Joseph Cartaphilus que ofrece a una princesa una curiosa edición de la *Ilíada* traducida por Pope y deja en sus últimas páginas su manuscrito), que recuerda varias vidas anteriores, y que en una de ellas fue Homero («Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos; estaré muerto»). El argumento, complicado por las citas bibliográficas y peregrinas vicisitudes del narrador, remonta en lo fundamental a la metamorfosis pitagórica: tanto Pitágoras como Empédocles recordaban varias existencias anteriores. Pitágoras recordaba haber sido Euforbo en la Guerra de Troya. Borges envuelve la narración en un misterio propio, a la vez que con ironía insinúa el declinar del viejo Poeta en un oscuro erudito.

Otro tono tiene «El hacedor» (en el libro del mismo nombre, ya de 1960). Borges, ya definitivamente ciego, cuenta, en primera persona, la resignación del poeta griego a la ceguera, que le aparta de la acción heroica y le destina al oficio de cantor de ajenas gestas. Los tonos personales dan una singular melancolía al relato. Como la de Borges, la ceguera homérica es progresiva y lenta:

> Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas. La tierra era insegura bajo sus pies.

Uno percibe las angustias de Borges. Pronto sólo en sus recuerdos podrá ver la luna de oro; pronto buscará en vano su rostro en los espejos. Esos obsesivos temores que tantas veces atestiguan otras páginas de Borges ya los debió de sentir el poeta griego. Su único consuelo es su destino poético:

> Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán, y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra.

Esa animosa resignación que en este relato breve se asigna al ciego Homero, la encontramos, como un eco distante y, sin embargo, muy cercano, en otro poema, llamado precisamente «El hacedor». Está en *La cifra*, y comienza así:

> Somos el río que invocaste, Heráclito.
> Somos el tiempo. Su intangible curso
> Acarrea leones y montañas,
> Llorado amor, ceniza del deleite,
> Insidiosa esperanza interminable,
> Vastos nombres de imperios que son polvo,
> Hexámetros del griego y del romano...

Y concluye:

> Otra cosa no soy que esas imágenes
> Que baraja el azar y nombra el tedio.
> Con ellas, aunque ciego y quebrantado
> He de labrar el verso incorruptible
> Y (es mi deber) salvarme.

Como en «El hacedor», el poeta, enceguecido, viejo, —ahora Borges tiene veinte años más y ha cumplido ochenta— se resigna a vivir con la memoria de las cosas —que incluyen los hexámetros, a Macbeth, los incesantes espejos, los insomnios, etc...— y a dejar algún verso que persista «resonando cóncavamente en la memoria humana», como hizo su antecesor Homero.

«Las versiones homéricas» es un ensayo recogido en *Discusión* (1932) que en algunos puntos prefigura el más conocido de «Los traductores de las Mil y Una Noches» en *Historia de la eternidad,* de 1936. La idea de que los sucesivos traductores de una obra clásica nos ofrecen una recreación de la misma, entonada con sus propios y diversos estilos, está en ambos artículos, aunque con distinto énfasis. En el segundo se insiste en la variada personalidad de los traductores, en el primero en sus hábitos retóricos. (Borges aludió alguna vez a que solía componer dos variantes de una misma idea o doblar un tema; con cambios notables en el decorado. Ponía como ejemplo los poemas «Alexander Selkirk» y «Odisea, libro vigésimo tercero», que aparecen seguidos en *El otro, el mismo).* La fina sensibilidad literaria de Borges ha subrayado aquí una idea muy interesante para cualquier estética de la recepción. Cuando leemos un clásico en una versión —y eso sucede irremediablemente cuando ignoramos la lengua en que el texto se compuso, como el griego y el árabe clásico en esos dos ejemplos— percibimos su poesía a través de las palabras, el estilo y la retórica del traductor. Traductor él mismo, Borges fue siempre muy sensible a los riesgos y logros de la traducción (como Alfonso Reyes y Octavio Paz).

Respecto a «Las versiones homéricas» subrayemos que: 1) aunque menciona la *Ilíada,* los ejemplos escogidos son de la *Odisea;* 2) que los traductores son ingleses y que fue en inglés como Borges conoció a Homero (sin duda, ya en la biblioteca de su padre).

«La *Odisea,* gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la *Authorized Version* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la *saga* vigorosa de Morris o la irónica novela de Samuel Butler. Abundo en la mención de nombres ingleses, porque las letras de Inglaterra siempre intimaron con esa epopeya del mar, y la serie de sus versiones de la *Odisea* bastaría para ilustrar su curso de siglos».

En efecto, el único traductor no inglés citado es A. Bérard. De los ingleses, encontramos los nombres de G. Chapman, A. Pope, Butcher, Buckley, Cowper, Lang y Butler. En un concreto ejemplo (el encuentro de Ulises y Aquiles en *Odisea* XI), nos ofrece, traduciéndolos al castellano, unos párrafos de sus traducciones, en sugerente

contraste. (A Borges no se le ocurrió hacer algo semejante con versiones castellanas. Podría hacerse, aunque la tradición de Homero en España es enormemente más pobre que en Inglaterra).

Creo que la versión que Borges tenía en su biblioteca familiar, heredada de su padre, era la de Chapman («También es espectacular el ardiente Chapman, pero su movimiento es lírico, no oratorio», dice en el ensayo). Lo recuerda en «Talismanes» (en *La rosa profunda,* y significativamente, colocado junto al poema titulado «Mis libros»), que comienza así:

> Un ejemplar de la primera edición de la *Edda Islandorum*
> de Snorri, impresa en Dinamarca.
> Los dos tomos de las *Odiseas* de Chapman.
> Una espada que guerreó en el desierto...

Obsérvese la admirable compañía en que se encuentra esta antigua edición de la clásica versión de la *Odisea* (Chapman la tradujo en 1614; no sé cuál es la fecha de la edición que leía Borges, y antes el padre de Borges, pero verosímilmente esos dos tomos eran antiguos, como los otros libros citados en el mismo poema).

Aunque no faltan en sus textos alusiones a la *Ilíada,* son, significativamente, menos frecuentes y menos vivaces que las de la *Odisea,* del mismo modo que Aquiles es un héroe mucho menos simpático —para Borges— que el viajero y desterrado Ulises.

El viajero Ulises

El último poema de *El hacedor* (1960) es «Arte poética», que comienza evocando un río «hecho de tiempo y agua» y concluye, a modo de una «composición en anillo», mencionando a Heráclito y su «río interminable», incluye una famosa rememoración de Ulises. Cito las dos estrofas finales:

> Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
> lloró de amor al divisar su Itaca,
> verde y humilde. El arte es esa Itaca
> de verde eternidad, no de prodigios.
> También es como el río interminable
> que pasa y queda y es cristal lo mismo.
> Heráclito inconstante, que es el mismo
> y es otro, como el río interminable.

Ese poema, muy cuidado, sencillo en sus repetidas rimas, contiene algunos de los temas esenciales de Borges: la poesía, el sueño, el espejo, y el tiempo. No hay otros nombres propios en él, sino éstos: Ulises, Itaca y Heráclito.

Encontramos a Ulises, mencionado en relación con la poesía y el tiempo en otro pasaje (en las últimas líneas de «A un poeta sajón» en *El otro, el mismo* (1964), un



ıtulo, el de este libro, que parece sugerido por el final del poema recién citado). Lo recordaré. Es el poeta –Borges– quien habla:

Pido a mis dioses o a la suma del tiempo
Que mis días merezcan el olvido,
Que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,
Pero que algún verso perdure
En la noche propicia a la memoria
O en las mañanas de los hombres.

Hay en otros cuatro poemas de *El otro, el mismo* sendas menciones de Ulises. Son muy curiosas. En «Poema del cuarto elemento» (que comienza con una alusión al Canto IV de la *Odisea,* al episodio de Proteo y sus metamorfosis en los brazos de Menelao) un himno al agua, ese cuarto elemento, que configura el laberíntico mar:

Fuiste, bajo ruinosos vientos, el laberinto
Sin muros ni ventana, cuyos caminos grises
Largamente desviaron al anhelado Ulises,
De la Muerte segura y el Azar indistinto.

En su hímnico homenaje a «España», hay una línea que reza:

España donde Ulises descendió a la Casa de Hades.

Supongo que J.L. Borges habría leído alguna interpretación o comentario sobre el viaje de Ulises al Hades, la famosa *Nekuia* del canto XII de la *Odisea,* en que se situaba su *katábasis* en el extremo occidental del Mediterráneo, en la península, y no en el Oriente, como en otras glosas.

En «Otro poema de los dones», los dos primeros nombres propios que figuran son los de Helena y Ulises. Recordemos los primeros versos de la larga letanía:

Gracias quiero dar al divino
Laberinto de los efectos y de las causas
Por la diversidad de las criaturas
Que forman este singular universo,
Por la razón, que no dejará de soñar
Con un plano del laberinto,
Por el rostro de Helena y la perseverancia de Ulises...

El laberinto, Helena y Ulises son símbolos de origen helénico. Entre los nombres que se agregan después está el de Sócrates, los de Séneca y Lucano, y «la tortuga de Zenón», que es el viejo enigma eleático, también familiar al lector de Borges.

Pero, sin ninguna duda, el texto poético más extenso sobre Ulises, en la misma obra, es «*Odisea,* libro vigésimo tercero», un hermoso soneto sobre la escena final del poema homérico.

Ya la espada de hierro ha ejecutado
La debida labor de la venganza;
Ya los ásperos hierros y la lanza
La sangre del perverso han prodigado.

A despecho de un dios y de sus mares
A su reino y su reina ha vuelto Ulises,
A despecho de un dios y de los grises
Vientos y del estrépito de Ares.

Ya en el amor del compartido lecho
Duerme la clara reina sobre el pecho
De su rey, pero ¿dónde está aquel hombre

Que en los días y noches del destierro
Erraba por el mundo como un perro
y decía que Nadie era su nombre?

Pasemos por alto el ligero anacronismo de la primera línea. Lo de «la espada de hierro» es más borgiano que homérico. El aedo antiguo hubiera preferido «la lanza de bronce». (Homero conocía bien las espadas de hierro de su época, pero sabía que no debía adjudicarlas a los héroes de antaño, anteriores a su época; por otro lado los aqueos usaban menos la espada que la lanza y, en el caso de la famosa escena odiseica, el arco).

El tema del soneto es, sin embargo, no el de la matanza vengadora, sino el de la doble personalidad de Ulises: ¿qué se hizo luego del aventurero inquieto? ¿En ese reposo final desaparece acaso el vagabundo marino, Odiseo-Nadie? (Como Borges ha advertido, ese mismo motivo suscita un poema anterior, «Alexander Selkirk», otro marinero vuelto a la paz del hogar tras largos años de existencia errante).

Hay, en *Historia de la noche* (1977), una curiosa página en prosa que invita a reflexionar sobre ese mismo último canto de la *Odisea.* (El canto XXIV del poema está considerado por la mayoría de los estudiosos como un añadido de un aedo posterior a Homero). El motivo no es el mismo, sino otro cercano: el reconocimiento de Penélope y Ulises. El título mismo: «Un escolio», me parece muy significativo.

Como me parece que se trata de una página muy poco conocida, me disculparán si la cito entera:

Al cabo de veinte años de trabajo y de extraña aventura, Ulises hijo de Laertes vuelve a su Itaca. Con la espada de hierro y con el arco ejecuta la debida venganza. Atónita hasta el miedo, Penélope no se atreve a reconocerlo y alude, para probarlo, a un secreto que comparten los dos, y sólo los dos: el de su tálamo común, que ninguno de los mortales puede mover, porque el olivo con que fue labrado lo ata a la tierra. Tal es la historia que se lee en el libro vigésimo tercero de la Odisea.

Homero no ignoraba que las cosas deben decirse de manera indirecta. Tampoco lo ignoraban sus griegos, cuyo lenguaje natural era el mito. La fábula del tálamo que es un árbol es una suerte de metáfora. La reina supo que el desconocido era el rey cuando se vio en sus ojos, cuando sintió que su amor la encontraba con el amor de Ulises.

De nuevo encontramos la «espada de hierro». Es cierto que la última arma empuñada por Ulises en la sangrienta escena de la venganza, es una espada, que toma del



suelo, y con la que degüella a uno de los pretendientes. (Cf. *Odisea*, XX; 327 y ss.). Borges recordaba bien, aunque, acostumbrado tal vez a los textos anglosajones o germánicos, haya preferido el hierro al bronce. Su glosa del último motivo de reconocimiento es atractiva: la astuta Penélope no dejó de reconocer, en sus ojos y en el amor, a su heroico esposo, pero quiso certificar su adhesión con el antiguo secreto: Ulises no sólo era el viajero, el héroe, también había sido el hábil constructor del inmovible lecho, todo un símbolo.

Este escolio tiene un peculiar sabor borgiano. Borges, lector imaginativo, se permite comentar sus textos. En este tipo de comentarios, quizá podamos rastrear un precedente en algunos de Kafka, al que Borges tradujo muchos años antes.

Pero me gustaría anotar que Borges relata en otro lugar la mejor urdida historia sobre el final de Ulises. Que no está en Homero, sólo en la *Divina Comedia.* Dante y Virgilio, en su visita a los Infiernos, encuentran allí a Ulises, y éste les cuenta cómo dejó a Penélope en Itaca y se embarcó de nuevo, atravesó el mar conocido y, más allá de las Columnas de Hércules, penetró en el océano desconocido, llevado por su inquietud y afán de saber y explorar. Y allí, junto con sus compañeros de navío, fue tragado por las aguas.

En *Siete noches*, en la primera que dedica a *La Divina Comedia*, Borges se demora en glosar la figura de ese Ulises dantesco *(op. cit.*, págs. 28-31). Los comentarios de Borges son muy atractivos. Recuerda, por ejemplo, que Melville, al hundir a Ahab con Moby Dick debió de acordarse de la escena de Dante, y comenta que, al inventar esa muerte de Ulises, como castigo de su audacia, Dante, de algún modo, se identificaba con el héroe griego.

«Por eso el personaje de Ulises tiene la fuerza que tiene, porque Ulises es un espejo de Dante, porque Dante sintió que acaso él merecía ese castigo. Es verdad que él había escrito el poema, pero por sí o por no estaba infringiendo las misteriosas leyes de la noche, de Dios, de la Divinidad».

Ulises es, por otro lado, el modelo de Sindbad el Marino, como recuerda Borges, tanto en *Siete noches*, como en dos versos de *Historia de la noche* (págs. 70, 516 y 519 de las ediciones citadas).

No es extraño que Borges considerara espléndida esa estampa de la *Divina Comedia* en que se encontraban sus tres figuras predilectas: Virgilio, Dante y Ulises, amigos en el Más Allá.

Aunque *La rosa profunda* se publicó en 1975, con un prólogo fechado en Buenos Aires, muchos de sus poemas fueron escritos lejos, en Estados Unidos, y transmiten una fuerte nostalgia. Ese es el caso de «El desterrado», cuyo protagonista es Ulises, pero también un Borges que, como el griego, añora su patria.

> Alguien recorre los senderos de Itaca
> Y no se acuerda de su rey, que fue a Troya
> Hace ya tantos años;
> Alguien piensa en las tierras heredadas

Y en el arado nuevo y en el hijo
Y es acaso feliz.
En el confín del orbe yo, Ulises
Descendí a la Casa de Hades
Y vi la sombra del tebano Tiresias
Que desligó el amor de las serpientes,
Y la sombra de Heracles
Que mata sombras de leones en la pradera
Y asimismo está en el Olimpo.
Alguien anda por Bolívar y Chile

y puede ser feliz o no serlo.
Quién me diera ser él.

Una última referencia a la *Odisea* está en el poema «La nube» de *Los conjurados.* A más de cincuenta años de distancia de «Las versiones homéricas» el viejo poeta celebra de nuevo, en breves sentencias, la enorme variedad de la epopeya de Ulises.

No habrá una sola cosa que no sea
una nube. Lo son las catedrales
de vasta piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allanará. Lo es la Odisea
que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos...

Qué reiterativo es Borges en sus alusiones poéticas. El lector ya presiente que, tras ese «distinto» la rima traerá una mención del laberinto, y entre éste y el mar queda el espejo que refleja a otro. «El día es un dudoso laberinto», como un laberinto odiseico es el mar, según decía en otros versos. La *Odisea* la compara aquí a una nube, porque es versátil y sorprendente.

«Algo hay distinto/ cada vez que la abrimos...». ¿Cuántas veces, desde su niñez en la biblioteca familiar en Buenos Aires, habrá abierto el poeta la *Odisea?* ¿Cuántas veces el fantasma de Ulises ha pasado por su imaginación camino de los versos? ¿Cuántas figuras han salido de ese libro, que es como una nube, pero también como una extraña catedral con vidrieras de colores, para ser recordadas en sus palabras y sus nostalgias? Porque, además de Ulises, otras figuras, como Proteo y Tiresias, más de una vez citados en sus poemas de la vejez, proceden de ella.

Por otra parte, si «es verosímil conjeturar que desde Homero todas las metáforas íntimas, necesarias, fueron ya advertidas y escritas» —como dice en «La metáfora», en *Historia de la eternidad*— y la literatura es «la diversa entonación de unas cuantas metáforas», no ocurrirá algo parecido con las figuras heroicas —y así Ulises es Sindbad y Borges es Homero y Heráclito—. Homero tuvo el privilegio de estar al comienzo de esa tradición inagotable en sus reiteraciones variadas. La literatura es una reinterpretación y rememoración de unos cuantos temas, figuras y mitos. Pero del repertorio cada escritor elige los que más le convienen, aquellos que quiere entonar de modo personal.

En «Los cuatro ciclos» (en *El oro de los tigres)* Borges afirma que también los argumentos esenciales, como las metáforas según otro ensayo suyo, son una serie muy

breve y limitada: no son más que cuatro. Sobre esos esquemas narrativos básicos se configuran luego, como variantes, numerosas tramas. Dice así:

Cuatro son las historias. Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes. Los defensores saben que la ciudad será entregada al hierro y al fuego y que su batalla es inútil; el más famoso de los agresores, Aquiles, sabe que su destino es morir antes de la victoria...

Otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso. El de Ulises, que, al cabo de diez años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su Itaca...

La tercera es la de una busca... Jasón y el Vellocino...

La última historia es la del sacrificio de un dios. Attis, en Frigia, se mutila y se mata; Odín, sacrificado a Odín, el mismo a sí mismo, pende del árbol nueve noches enteras y es herido de lanza; Cristo es crucificado por los romanos.

Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas.

He abreviado el ya breve ensayo, reduciéndolo a los trazos esenciales. Lo que importa ahora subrayar es que todas estas historias tienen su prototipo helénico. Tan sólo en la cuarta la superioridad de los ejemplos de otras culturas podría resaltarse. Attis no es un dios clásico, sino una importación helenística. (Buen conocedor de los comentarios de Sir James Frazer sobre «el dios que muere y renace», Borges cita a Attis al lado de Odín y de Cristo). De las dos primeras historias el gran cantor, el modelo, es Homero indudablemente. (Aunque Borges sugiere que «no habrá sido el primer poeta que refirió la fábula...»).

Heráclito y el río

Hay en la *Obra poética* de Borges dos poemas titulados «Heráclito» el primero está en *Elogio de la sombra* y el otro en *La moneda de hierro.* (A más de quince años de distancia, por lo tanto)[14].

Del primero recordaré sólo los últimos versos:

... ¿Qué río es éste
que arrastra mitologías y espadas?
Es inútil que duerma.
Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.
El río me arrebata y soy ese río.
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.
Acaso el manantial está en mí.
Acaso de mi sombra
surgen, fatales e ilusorios, los días.

El último merecería ser citado por entero, desde su comienzo «Heráclito camina por la tarde...». Es muy interesante la imagen del filósofo en Efeso, recordando su sentencia junto al río, y luego la mención del fragmento, tal como lo editó en las prensas de Oxford J. Burnet, y la evocación de un Jano fantasmal y anacrónico en

[14] *En J.L. Borges,* Obra poética 1923-1977, *publicada en Alianza editorial, Madrid, 1990, están en págs. 321, 502 y 503 respectivamente.*

la margen del río. Doy sólo los últimos versos, invitando a la lectura completa de este raro poema:

Nadie baja dos veces a las aguas
Del mismo río. Se detiene. Siente
Con el asombro de un horror sagrado
Que el también es un río y una fuga.
Quiere recuperar esa mañana
Y su noche y la víspera. No puede.
Repite la sentencia. La ve impresa
En futuros y claros caracteres
En una de las páginas de Burnet.
Heráclito no sabe griego. Jano,
Dios de las puertas, es un dios latino.
Heráclito no tiene ayer ni ahora.
Es un mero artificio que ha soñado
Un hombre gris a orillas del Red Cedar,
Un hombre que entreteje endecasílabos
Para no pensar tanto en Buenos Aires
Y en los rostros queridos. Uno falta.

Fechado en East Lansing, en 1976, el poema expresa la nostalgia de Borges. Este Heráclito, «que no sabe griego», y que pasea junto a un río con álamos y ha visto una estatua de Jano (menciones de Jano se repiten en esos libros últimos de Borges) es el mismo autor de la poesía. (Que, ya mucho antes, en su destino de ciego y poeta se había sentido un avatar de Homero, y ahora, en su exilio y cabe el río, se percibe como el Heráclito que «no tiene ayer ni ahora»).

Piensa también que otros escritores han sentido esa misma sensación de verse arrastrados en el río. De Hilario Ascasubi nos dice que «Por el río del tiempo fue Proteo» (pág. 320) y de Olaus Magnus que su obra quedó en un hermoso libro, en «su docto latín».

Oh no leído y presentido libro,
Tu hermosa condición de cosa eterna
Entró una tarde en las perpetuas aguas
De Heráclito, que siguen arrastrándome. *(op. cit.,* pág. 495).

En contraste con el dolorido fluir del poeta y del lector, el libro tiene, como la frase misma de Heráclito en el texto de Burnet, una curiosa permanencia.

Las dos últimas referencias a Heráclito en la obra de Borges están en *Los conjurados,* y me parecen muy significativas. En la evocación de «Abramowicz», se menciona a Heráclito entre las sombras familiares:

... Contigo estaban las muchedumbres de las sombras que bebieron en la fosa ante Ulises y también Ulises y también todos los que fueron o imaginaron que fueron. Todos estaban allí, y también mis padres, y también Heráclito y Yorick. Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas y noches.

Algo antes, en el mismo libro, en «Son los ríos», un espléndido soneto, encontramos al mismo Heráclito y su río, de nuevo recordado frente al morir, como en el clásico



poema de Jorge Manrique, que no sé si Borges sentiría vagar por su memoria. Doy el soneto entero:

> Somos el tiempo. Somos la famosa
> parábola de Heráclito el Oscuro.
> Somos el agua, no el diamante duro,
> la que se pierde, no la que reposa.
> Somos el río y somos aquel griego
> que se mira en el río. Su reflejo
> cambia en el agua del cambiante espejo,
> en el cristal que cambia como el fuego.
> Somos el vano río prefijado,
> rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.
> Todo nos dijo adiós. Todo se aleja.
> La memoria no acuña su moneda.
> Y sin embargo hay algo que se queda.
> Y sin embargo hay algo que se queja.

También aquí hay como un presentimiento de la muerte, que sombrea las aguas del río. El poeta ha desarrollado la imagen. El río tienen un curso «prefijado». La memoria no puede detener la vida, «no acuña su moneda». No hay consuelo religioso en la poesía de Borges. Sin embargo, «hay algo que se queda» y «que se queja» de ese deslizarse por el tiempo.

Ya en «Nueva refutación del tiempo» —en *Otras inquisiciones* (1952)— había escrito Borges:

> ...Cada vez que recuerdo el fragmento 91 de Heráclito: *No bajarás dos veces el mismo río,* admiro su destreza dialéctica, pues la facilidad con que aceptamos el primer sentido («el río es otro») nos impone clandestinamente el segundo («Soy otro») y nos concede la ilusión de haberlo inventado».

Ya en un poema de *Fervor de Buenos Aires* (1923), encontramos la advertencia de que «somos las gotas del río de Heráclito». Desde esta primera alusión al soneto citado antes de «Somos los ríos» en *Los conjurados* han pasado más de sesenta años. En el primero y en el último de los libros de Borges está Heráclito, con su río, hecho de agua y tiempo.

Pero, a lo largo de todos sus libros, Borges —que conocía bien a los presocráticos, y cita a otros, como Parménides, Empédocles, Pitágoras, Zenón, Anaxágoras y Demócrito, e incluso, a algunos de los editores y comentaristas modernos, como O. Gigon, T. Gomperz, J. Burnet o R. Mondolfo, sólo se ha interesado por ese fragmento —el 91— del Oscuro Efesio. «La lapidaria fórmula: *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito», había escrito Borges en un interesantísimo ensayo de *Otras inquisiciones* («Nota sobre (hacia) Bernard Shaw»).

Otros filósofos griegos

En cuanto a las menciones de otros filósofos griegos, advertimos que también están citados en torno a un tema o una imagen recurrente —Zenón y Parménides en su

«refutación del movimiento», Pitágoras por «el tiempo circular», Sócrates por su muerte ejemplar—. Un lugar destacado merecen tanto Platón (citado 53 veces y en 24 libros) y Plotino (17 veces y 11 libros). Considerando todas esas alusiones y reflexiones de Borges, percibimos la gran influencia que ejerció sobre su formación la figura de su padre. De él parece haber heredado el escepticismo y el interés por las paradojas de Zenón; de él una ambigua admiración por el idealismo platónico y neoplatónico.

A ésta se añade luego el interés por algún otro aspecto de la obra platónica: por las etimologías del *Crátilo* y su teoría del lenguaje. Más tardía es la admiración por la muerte de Sócrates, recordada con moroso detalle en el primer poema de *La moneda de hierro,* pero aludida en otros varios. La escena recordada es la que Platón imagina en su *Fedón*[14b]:

Que no daría yo por la memoria
De haber oído a Sócrates
Que, en la tarde de la cicuta,
Examinó serenamente el problema
De la inmortalidad,
Alternando los mitos y las razones
Mientras la muerte azul iba subiendo
Desde los pies ya fríos.

Esa escena es la recordada, unida a otra no menos memorable y decisiva, entre «las cosas que pudieron ser y no fueron» —en *Historia de la noche— Things that might have been:*

La historia sin la tarde de la Cruz y la tarde de la cicuta.
La historia sin el rostro de Helena.

Plotino y sus *Enéadas* están aludidos en *La cira* («Beppo»):

Me digo que esos gatos armoniosos,
El de cristal y el de caliente sangre,
Son simulacros que concede al tiempo
Un arquetipo eterno. Así lo afirma,
Sombra también, Plotino en las Enéadas.

Y en *Los conjurados* («La tarde»):

Uno y cada arquetipo. Así Plotino,
nos enseña en sus libros, que son nueve;
bien puede ser que nuestra vida breve
sea un reflejo fugaz de lo divino.

Empédocles —del que otras veces se recuerda su teoría de los cuatro elementos— en «Himno», también de *La cifra;* en un contexto mitológico:

Una lluvia de oro cae del cielo;
Es el amor de Zeus.
Salta del mar un pez
Y un hombre de Agrigento recordará
haber sido ese pez.

[14b] *En* Borges oral *(Buenos Aires, 1979; pero cito por la 4.ª ed. de ed. Bruguera, Barcelona, 1985, págs. 31-32) hay unas líneas muy interesantes al respecto, que comienzan:*
«El texto más patético de toda la filosofía —sin proponérselo— es el Fedón *platónico». A continuación, Borges rememora esa escena de la muerte de Sócrates y la frase en que Platón dice:*
«Platón, creo, estaba enfermo». (cf. también pág. 40). En el mismo texto, unos párrafos después, se refiere a la ceguera de Demócrito (según una anécdota que podemos considerar apócrifa). En estas charlas encontramos nuevas alusiones a Heráclito y su río (págs. 25, 93 y 105) y a otro texto clásico: De rerum naturae *de Lucrecio, que releyó esos días y apreciaba mucho. (Ver págs. 40-41).*
«Lástima que yo no sepa bastante latín como para recordar sus hermosos versos, que he leído en estos días con la ayuda de un diccionario». En Borges oral *se recogen las cinco conferencias que el escritor dio en la Universidad de Belgrano en 1978. Es decir, algo después de haber compuesto los poemas de* La moneda de hierro *e* Historia de la noche. *No es raro encontrar coincidencias entre algunos poemas de esos libros y los temas y tonos de sus charlas.*



A Demócrito lo menciona por una curiosa anécdota:

> Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar.
> El tiempo ha sido mi Demócrito.
> (En «Elogio de la sombra»).

Son numerosas las alusiones a la flecha eleática y a la tortuga de Zenón, en prosa y en verso. Como otros problemas metafísicos, quedan ligados a recuerdos personales. Como anota en el prólogo a *El oro de los tigres:* «Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero del ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga».

La nostalgia del latín y la amistad de Virgilio

En una entrevista realizada cuando cumplía sus ochenta años —1979—, preguntó el entrevistador a Borges por «*sus amigos de otros tiempos, de otros siglos*»: «*Si pudiera* elegirlos, a ver, ¿a quiénes eligiría para conversar con ellos?

Borges —«Me gustaría conversar con Bernard Shaw, me gustaría conversar con Conrad. Con Kipling tal vez no, debe haber sido un hombre muy difícil, muy áspero, muy solitario y muy desdichado. Pero si yo hubiera podido conocer al doctor Johnson me hubiera gustado, y me hubiera gustado conversar con Cervantes también. Sospecho que con Quevedo el diálogo hubiera sido muy difícil, debe de haber sido bastante pedante; sería como conversar con Lugones, casi imposible. Y qué lindo, qué mágico sería conversar con Virgilio, salvo que mi latín es muy deficiente, mi latín nunca fue digno de Virgilio»[15].

Virgilio está citado en casi todos los libros de Borges, pero con mayor frecuencia, significativamente, en los libros de poesía de sus últimos años: 2 veces en *Los conjurados,* 6 veces en *La cifra,* 2 en *Historia de la noche,* 2 en *La moneda de hierro,* 4 en *La rosa profunda.* Está evocado en *Siete noches* como el guía de Dante en los Infiernos y también como el poeta que descubre el Oriente en el tacto de una seda venida de la incógnita China. En el prólogo que Borges escribió para la edición de la *Eneida* en su «Biblioteca personal» (hacia 1986) concluye:

> Virgilio. De los poetas de la tierra no hay uno sólo que haya sido escuchado con tanto amor. Más allá de Augusto, de Roma y de aquel imperio que, a través de otras naciones y de otras lenguas, es todavía el Imperio. Virgilio es nuestro amigo. Cuando Dante Alighieri hace de Virgilio su guía y el personaje más constante de la *Comedia,* da perdurable forma estética a lo que sentimos y agradecemos todos los hombres[16].

En *Elogio de la sombra,* dos poemas vecinos nos ofrecen singulares e íntimos elogios del poeta latino; el único poeta recordado en «Fragmentos de un evangelio apócrifo»:

> Felices los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o de Cristo, porque éstas darán luz a sus días.

[15] *En «Una entrevista » (con A. Carrozzi Abascal), al cumplir ochenta años, recogida en* Borges, *Editora Nacional, Madrid, 1986, págs. 158-159.*

[16] *Todo el prólogo merece ser leído detenidamente. Reaparece otro verso de la* Eneida *que le gustaba mucho. «Abunda lo heroico; estas palabras dichas por un guerrero:* Hijo mío, aprende de mí el valor y la fortaleza genuina; de otros la suerte.»

Y en «Un lector» (que comienza con la conocida proclama: «Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído»). Virgilio precede a Snorri Sturlusson, citado algunos versos después. Es hermosa la confesión de Borges:

Mis noches están llenas de Virgilio;
haber sabido y haber olvidado el latín
es una posesión, porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.

Hay una referencia a estos versos en un poema de pocos años después, «Al idioma alemán» (en *El oro de los tigres*, de 1972; *Elogio de la sombra* es de 1969)

Mis noches están llenas de Virgilio,
Dije una vez; también pude haber dicho
De Hölderlin y de Angelus Silesius.

(En este bello poema, en el que Borges proclama su profundo y largo aprecio por la lengua y poesía de Alemania, comienza por recordar otros versos: «Mi destino es la lengua castellana, el bronce de Francisco de Quevedo». Contrapone el amor por el alemán con el de sus lenguas familiares: español e inglés, y con el latín, representado en la figura de Virgilio, como si el poeta valiera —como Quevedo o Shakespeare— por toda su literatura).

Pero, como antes apuntábamos, es en *La cifra* (1981) donde encontramos citado más veces a Virgilio, en seis poemas. Y en otros tres repite Borges su «nostalgia del latín». Una de ellas en relación con otros idiomas; otras dos en relación con sus hábitos persistentes. Como si esa nostalgia fuera uno de sus íntimos rasgos, una costumbre enraizada y redescubierta en su vejez. En «La fama» comienza catalogando los rasgos de su personalidad:

Haber visto crecer a Buenos Aires, crecer y declinar.
Recordar el patio de tierra y la parra, el zaguán y el aljibe.
Haber heredado el inglés, haber interrogado el sajón.
Profesar el amor del alemán y la nostalgia del latín...

En «Aquél» destaca entre los trazos de «la biografía de un poeta menor del hemisferio austral»:

... el hábito de urdir endecasílabos
y el viejo amor de las enciclopedias
y de los finos mapas caligráficos
y del tenue marfil y una incurable
nostalgia del latín...

En «Dos formas de insomnio» (que está en prosa) concluye:

(El insomnio) .... es no ignorar que estoy condenado a mi carne, a mi detestada voz, a mi nombre, a una rutina de recuerdos, al castellano, que no sé manejar, a la nostal-

gia del latín, que no sé, a querer hundirme en la muerte y no poder hundirme en la muerte, a ser y seguir siendo.

Ese latín entresoñado en la nostalgia y semiolvidado con el paso de los años —más de cincuenta y muchos han pasado desde que lo estudiara en Ginebra en su bachillerato— se concreta algunas veces en un hexámetro de Virgilio. En *Los conjurados* (1985) hay un breve relato de una pesadilla («Las hojas del ciprés») en que el soñador —Borges— se salva al recordar un verso virgiliano: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi.*
El pertinaz amante de las etimologías aprovecha para anotar que *lenta* significa ahí «flexibles». «Lento» es, como cualquiera sabe, un adjetivo predilecto del Borges poeta, acaso virgiliano.

Rememora Borges que también para otros fue Virgilio un fantasma familiar. Así en «Descartes» —en *La cifra*— dice el relator:

He soñado a Cartago y las legiones que desolaron a Cartago.
He soñado a Virgilio.
He soñado la colina del Gólgota y las cruces de Roma.

En «Góngora» —en *Los conjurados*— el lírico culterano confiesa que es Virgilio quien le sedujo, Virgilio y el latín:

Cercado estoy por la mitología.
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretejidas voces, un recinto
vedado al vulgo, que es apenas nada.

Borges, que muchos años antes había dedicado poemas a Quevedo y a Gracián, cumple ahora recordando al autor del «incómodo Polifemo». Este es uno de sus últimos poemas. También Borges recordaba que él comenzó multiplicando las metáforas y los giros barrocos, para irse luego convirtiendo a la sencillez. Como este Góngora que concluye confesando contrito, arrepentido:

Quiero volver a las comunes cosas:
el agua, el pan, un cántaro, las rosas...

Hay algún otro eco virgiliano en *Los conjurados*, eco mitigado porque no se nombra al poeta. Así en «Posesión del ayer», cuando nos dice:

Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos. Ilión fue, pero Ilión perdura en el hexámetro que la plañe.

La alusión al hexámetro de Virgilio *(Eneida*, II, 325) está clara. Es más explícito Borges en otra cita del mismo (en su ya citado *Prólogo)* cuando dice:

Virgilio no nos dice que los aqueos aprovecharon los intervalos de oscuridad para entrar en Troya; habla de los amistosos silencios de la luna. No escribe que Troya fue destruida; escribe *Troya fue.* No escribe que un destino fue desdichado; escribe

De otra manera lo entendieron los dioses. Para expresar lo que ahora se llama panteísmo nos deja estas palabras: *Todas las cosas están llenas de Júpiter.* Virgilio no condena la locura bélica de los hombres; dice *El amor del hierro.* No nos cuenta que Eneas y la Sibila erraban solitarios bajo la oscura noche entre sombras; escribe: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.*

Omnia sunt plena Iovis es una frase virgiliana que aparece citada en un poema de *Los conjurados* («Sherlock Holmes»). La de «De otra manera lo entendieron los dioses *(Dis aliter visum,* de *Eneida,* II, 428) tal vez está latente en una frase de *El Aleph:* «quizá los condenaron los hombres, pero no Dios», según sugiere Ana M.ª Barrenechea. *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* figura, comentada, en el prólogo a *El hacedor* (1960) y en *Siete noches* (1980), págs. 104-105, también con comentarios sobre su fuerza poética.

Entre los talismanes que tiene la memoria están los versos de Virgilio o los ecos de Virgilio —como se apunta en un texto de *Elogio de la sombra* («Invocación a Joyce») y en otro, titulado «Talismanes», de *La rosa profunda.* La idea de que un verso funcione como un «talismán» está explicitada en el *Prólogo* a este libro (de 1975), donde se da como ejemplo otro hexámetro virgiliano.

«La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar.

He aquí un ejemplo de Virgilio:

Tendebantque manus ripae ulterioris amore».

Me gustaría comentar brevemente las otras citas de Virgilio que encontramos en *La cifra.* Ya hemos visto dos; son cuatro más.

La primera en «Himno», un poema que alude a varios temas griegos: la metamorfosis de Zeus en lluvia de oro para llegar al regazo de Dánae; la afirmación de Empédocles por haber sido «un pez escamoso en el mar»; Virgilio celebrando la seda china; y Pitágoras explicando geometría. Todos están aludidos en otros textos de Borges.

... Una lluvia de oro cae del cielo
es el amor de Zeus.
Salta del mar un pez
y un hombre de Agrigento recordará
haber sido ese pez.
La lenta mano de Virgilio acaricia
la seda que trajeron
del reino del Emperador Amarillo
las caravanas y las naves.
El primer ruiseñor canta en Hungría.
Jesús ve en la moneda el perfil de César.
Pitágoras revela a sus griegos
que la forma del tiempo es la del círculo.



La segunda está en «Elegía», en que el poeta llora recordando:

... la breve dicha y la ansiedad que guarda
de marfil y de música Virgilio,
que cantó los trabajos de la espada,
las configuraciones de las nubes
de cada nuevo y singular ocaso
y la mañana que será la tarde.

La tercera está en «Poema», que comienza:

Dormías. Te despierto.
La gran mañana depara la ilusión de un principio.
Te habías olvidado de Virgilio. Aquí están los hexámetros.
Te traigo muchas cosas.
Las cuatro raíces del griego: la tierra, el agua, el fuego, el aire.
Un solo nombre de mujer.
La amistad de la luna...

En la cuarta cita se nos sugiere que también esa «amistad de la luna» tiene un regusto virgiliano. Pues dice así el comienzo de «La cifra», último poema del libro al que da nombre:

La amistad silenciosa de la luna
(cito mal a Virgilio)[17] te acompaña
desde aquella perdida hoy en el tiempo
noche o atardecer en que tus vagos
ojos la descifraron para siempre.

Es muy curioso observar cómo la memoria de Borges atesora unas imágenes, unos precisos textos y unas relaciones poéticas que no se recata en volver a invocar. Virgilio está asociado al hexámetro, a la luna y el ruiseñor, a la *Eneida* resonante y a esa misteriosa seda, que el poeta latino mencionó una vez en las *Geórgicas* (II, 120-21). Más detenidamente que en *La cifra* lo evoca en un hermoso texto de *La rosa profunda* (1975), el poema «Oriente»:

La mano de Virgilio se demora
Sobre una tela con frescura de agua
Y entretejidas formas y colores
Que han traído a su Roma las remotas
Caravanas del tiempo y de la arena.
Perdurará en un verso de las Geórgicas.
No la había visto nunca. Hoy es la seda.

Una versión en prosa de ese estupendo encuentro entre el poeta latino y la tela de seda recién importada lo tenemos en *Siete noches*. Es en la charla tercera que trata de «Las Mil y Una noches». La mención de Virgilio viene después de un curioso relato sobre la leyenda de Alejandro, y precede a una de Plinio y Juvenal que citaré también, porque también en este caso es un interesante ejemplo de rememoración de un antiguo verso latino:

[17] *Se trata de un texto virgiliano que encontramos en* Otras inquisiciones *(en «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw»), en un pasaje de enorme interés para calibrar justamente el peso poético de las citas borgianas. De modo que citaré unas cuantas líneas de éste:*
«...Un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras amica silentia lunae *significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la* Eneida *significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya...»*

Veamos otro ejemplo de ese largo diálogo entre el Oriente y el Occidente, ese diálogo no pocas veces trágico. Pensamos en el joven Virgilio que está palpando una seda estampada, de un país remoto. El país de los chinos, del cual él sólo sabe que es lejano y pacífico, muy numeroso, que abarca los últimos confines del Oriente. Virgilio recordará esa seda en las *Geórgicas*, esa seda inconsutil, con imágenes de templos, emperadores, ríos, puentes, lagos distintos de los que conocía.

Otra revelación del Oriente es la de aquel libro admirable, la *Historia natural* de Plinio. Ahí se habla de los chinos y se menciona a Bactriana, Persia, se habla de la India, del rey Pooro. «Hay un verso de Juvenal, que yo habré leído hará más de cuarenta años y que, de pronto, me viene a la memoria. Para hablar de un lugar lejano, Juvenal dice: «*Ultra Aurora et Ganges,* "más allá de la aurora y del Ganges". En esas cuatro palabras está el Oriente para nosotros. Quién sabe si Juvenal lo sintió como lo sentimos nosotros. Creo que sí. Siempre el Oriente habrá ejercido fascinación sobre los hombres de Occidente».

En la biblioteca personal de Borges —según él mismo cuenta en «Junio, 1968», en *Elogio de la sombra*— los libros de su amigo Alfonso Reyes lindaban con los de su Virgilio («a Reyes no le desagradará ciertamente la cercanía de Virgilio»), pero era ante todo en su memoria, como dice el último verso de «El grabado», un poema donde trata de los dones de la memoria, en *Historia de la noche,* donde pervive «O —luna y sombra— el oro de Virgilio».

A lo largo de sus obras Borges ha citado más de sesenta veces a Virgilio. (Cuento 56 en el catálogo de las citas de la publicación «Borges», de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1986; donde no están registradas las menciones de *La moneda de hierro* ni las de sus *Prólogos,* como el de la *Eneida,* que hemos citado en estas páginas).

Por otra parte, es probable que alguna cita se les haya pasado por alto a los anotadores del catálogo. O que en algún texto de Borges quede latente una alusión o un eco de versos de Virgilio que sólo un lector muy avezado pueda rastrear. Un ejemplo muy claro de este tipo de cita inadvertida —quizás incluso para el propio Borges— fue notado por María Rosa Lida y recordado por Jaime Alazraki, de cuyo texto lo tomo:

> Ya en 1952, María Rosa Lida advertía que la extraña frase «desnudo en la ignorada arena» que el narrador de «El inmortal» emplea para describir sus errabundeos en la Ciudad de los trogloditas, era una traducción de un verso del canto V de la *Eneida* de Virgilio, *nudus in ignota, Palinure, iacebis arena.* El comentario de María Rosa Lida a este hallazgo: «Coincidencias que ni son muestras de pereza ni de admiración huera: no es sino que el escritor reciente —Borges frente a Virgilio, Virgilio frente a Homero— juzga frívolo variar lo ya perfecto y, al trasladarlo intacto a la lengua materna, revela al lector que había pasado distraidamente por el original, su desatendida belleza[18].

Quisiera concluir estas páginas —en las que he abusado de las citas y he preferido las de sus poemas tardíos— con unos versos de *The thing I am,* uno de los poemas finales de *Historia de la noche.* Como otros poemas está fundado en una enumeración de aquellas cosas que pueblan la memoria y el destino del narrador, que no es otro que Borges. Esas líneas reúnen algunas referencias al mundo clásico: ese «hexámetro

[18] *En J. Alazraki,* La prosa narrativa..., *ya cit., pág. 452.*

aprendido junto al Ródano» es de Virgilio, y el «orbe de fuego y las aguas de la Ira» remiten al incendio de Troya, contado en la *Eneida.* En el poema están todos los temas familiares de Borges: la ceguera, la literatura, la biblioteca, los antepasados, Dante, Shakespeare, el sueño, la memoria... Los versos citados están en el centro de esa elegía enumerativa:

Soy al cabo del día el resignado
Que dispone de un modo algo distinto
Las voces de la lengua castellana
Para narrar las fábulas que agotan
Lo que se llama la literatura.
Soy el que hojeaba las enciclopedias,
El tardío escolar de sienes blancas
O grises, prisionero de una casa
Llena de libros que no tienen letras
Que en la penumbra escande un temeroso
Hexámetro aprendido junto al Ródano,
El que quiere salvar un orbe que huye
Del fuego y de las aguas de la Ira
Con un poco de Fedro y de Virgilio.

Última evocación

En *Los conjurados* hay una larga enumeración titulada «Alguien sueña» donde volvemos a encontrar los motivos e imágenes y figuras que han frecuentado obsesivamente la memoria de Borges, como si, desde este último libro, a sus ochenta y muchos años, el anciano quisiera despedirse de ellos y hacerlos desfilar otra vez, como Alejandro moribundo a sus soldados en la mañana de Babilonia:

¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice?. Así comienza ese poético catálogo personal, del que quisiera ahora extraer tan sólo los temas clásicos[20];

Ha soñado a los griegos que descubrieron el diálogo y la duda. Ha soñado la aniquilación de Cartago por el fuego y la sal... Ha soñado las opuestas caras de Jano que no se verán nunca... Ha soñado los arquetipos... Ha soñado las cien puertas de Tebas. Ha soñado los pasos del laberinto. Ha soñado el nombre secreto de Roma, que era su verdadera muralla... Ha soñado mapas que Ulises no habría comprendido. Ha soñado a Alejandro de Macedonia. Ha soñado el muro del Paraíso, que detuvo a Alejandro.

La retahila de nombres, fascinantes, memorables, podía fácilmente haberse alargado. No incluye grandes novedades frente a otras evocaciones similares. Se mezclan los símbolos antiguos con otros, y los míticos con los históricos. La mera enumeración y sus vaivenes, como las fórmulas mágicas de encantamiento, tiene su halo poético innegable. A través de esos nombres se va perfilando una memoria personal, son como señales de un paisaje contemplado ya desde la última revuelta del camino *.

Carlos García Gual

[19] *Sólo he encontrado un verso latino citado por Borges que no es de Virgilio, sino de Propercio. Está en «Quevedo» (en* Otras inquisiciones). *Es un pasaje interesante y una cita oportuna:*
«No pocas veces, el punto de partida de Quevedo es un texto clásico. Así, la memorable línea (Musa, *IV, 31).*
Polvo serán, mas polvo enamorado
es una recreación, o exaltación, de una de Propercio (Elegías, *I, 19)*
Ut meus oblito pulvis amores vacet».

[20] *Es curioso señalar que algunos de estos símbolos se han incorporado algo más tarde que otros a la memoria borgiana. Así Cartago se encuentra citada muchas veces en las poesías de la vejez —como emblema de la ciudad arrasada y olvidada— y lo mismo el dios Jano, bifronte y anacrónico.*

* *Redactado ya el artículo, leo en el libro de conversaciones de Borges con Osvaldo Ferrari algunas observaciones del escritor que, felizmente, coinciden con las aquí expuestas.*

Sevilla? ... (1920)

Sábado

Querido compañero, salve! – Te lanzo mi más sincera enhorabuena por tu Manifiesto Vertical. Con entusiasmo y gran placer accedo a tu demanda de una prosa exegética del ideario que explayas en sus columnas. La escribiré mañana y a mediados de la semana próxima anidará en tus manos.

... Alomar se halla actualmente aquí. Lo encontré hace unos días: me felicitó por el duelo que sostuve con el director de L'Ignorancia y me dio una bandada de saludos para los compañeros de Madrid.

Tal vez dentro de un par de meses me tendréis por allí ... Por lo pronto, sigo escribiendo poemas dinámicos y desganados a lo largo de las ecuánimes horas.

¿Ya inició Garfias el retorno? ...

Un gran abrazo a Isaac, el "gran Camarada", como de consuno le hubiese signado seguramente Walt Whitman.

Con las ventanas de mi corazón abiertas de par en par hacia tu alma

Jorge Luis Borges

Carta de Borges a Guillermo de Torre (¿Sevilla, 1920?)



Borges y las culturas orientales

Las fuentes que Borges convoca provenientes del cercano y del lejano Oriente son bastante numerosas, aunque las primeras superan a las restantes, especialmente a través de las citas del Antiguo Testamento, de *El Corán* o de *Las mil y una noches.* Lector de poderosa asimilación, brillante en el manejo de tiempos y desarrollos, procedió a interrelacionar citas y evocaciones partiendo tanto de la realidad como de una «realidad apócrifa». Una gran parte de su obra se halla vitalizada por esa fértil y sutil imaginación que transforma precisamente lo aparente en real, apoyado en una organización y desarrollo de citas bibliográficas perfectamente ensambladas con temas y analogías de particular agudeza.

Roger Pla escribe a propósito de Borges: «Realismo, porque la imagen que da tema al libro —los temas son en rigor imágenes— expresa de alguna manera la realidad del mundo y del hombre, por lo menos en una circunstancia histórica dada. Mágico porque hay magia en la conversión justamente de lo fantástico, lo metafórico, en expresión profunda de lo real; y porque el quebrantamiento de las leyes aparentemente naturales resulta más expresivo de esa "naturalidad" que esas leyes misma, gastadas, estereotipadas y desleídas por el uso. Lo "falso" se muestra como verdadero, mientras lo verdadero se delata como falso en la paradoja continua del hombre contemporáneo; y Borges construye su universo con la irónica utilización de la superchería o burlones aparatos berkelianos donde la serpiente de la sabiduría se muerde la cola en perplejos solipsismos, que en sus manos se convierten en formas paradojales de lo auténtico o lo posible»[1].

Tomemos algún ejemplo al azar: en *Kafka y sus precursores*[2] cita a Han Yu, prosista del siglo IX, que extracta de la obra de Georges Margouliès[3]. Traduce allí un fragmento de *La captura del unicornio,* del autor chino. De este singular escritor oriental cita Margouliès otros temas como *El dragón y la nube* («Es el dragón que posee en sí la capacidad de dotar a la nube una virtud supernatural»), *El asno de Kouei Tocheou,* e *Historias varias.*

[1] *Roger Pla,* Proposiciones, *Buenos Aires, 1969.*

[2] *Jorge Luis Borges,* Otras inquisiciones, *1952.*

[3] *Georges Margouliès,* Anthologie Raisonnée de la Littérature Chinoise, *París, 1948.*

En «El jardín de senderos que se bifurcan»[4] cita al novelista Ts'ui Pen y a la obra *Hung Lu Meng,* a propósito del tema del laberinto.

El nombre de ese autor chino no figura en la obra de Margouliès citada —seguramente consultada reiteradamente por Borges— ni en otra del mismo autor editada posteriormente[5].

Hung Lu Meng, nombre original de la novela *Sueño del Pabellón —o cámara— Roja,* es una de las obras más famosas e importantes de la literatura china, y fue siempre admirada por el escritor argentino. Esta singular novela, a la que Herbert A. Giles destaca como «el más alto punto alcanzado por la novela china», fue en un principio considerada como anónima. En 1917, Hu Shih rescata el nombre del autor, Tsao Hsueh-Ching, o Ts'ao Chan (1719-1794), confirmado luego por Arthur Waley —respetado por Borges—, autor de la versión inglesa. Obra original, «écrite dans une langue très belle et avec un talent poétique et psychologique remarquable»[6], contiene ingredientes que seguramente maravillaron a Borges tanto por su fantasía como por su humor, lo mismo que por los temas sobrenaturales y la interrelación entre el mundo espiritual y el terrenal. Un fragmento de la obra puede acercanos a cierta atmósfera: «Al escuchar el verdadero Pao-Yu este sueño, no pudo contenerse y gritó al joven que se hallaba en el lecho: ¡Yo vine aquí buscando a un tal Pao-Yu y ahora resulta que eres tú aquel quien busco! El muchacho del lecho se incorporó rapidamente y vino hacia él y abrazándolo le dijo: ¡Así es que tú eras Pao-Yu y mi sueño no era mi sueño! ¡Un sueño!, gritó Pao-Yu. No exactamente. Era más cierto que la misma verdad. Pero apenas acababa de decir esto, cuando alguien se acercó a la puerta, gritando: ¡El señorito Pao-Yu debe presentarse inmediatamente a la pieza de su padre! Al oír tales palabras, los dos Pao-Yu temblaron de la cabeza a los pies. El Pao-Yu del sueño escapó corriendo, mientras el Pao-Yu real lo llamaba desesperadamente: ¡Vuelve, Pao-Yu! ¡Vuelve pronto! La doncella Hsi-Jen se hallaba junto al lecho y al oírlo pronunciar su propio nombre, lo despertó y le dijo, riendo: ¿Dónde está ese Pao-Yu al que llamáis? Pao-Yu a medio despertar, tenía la cabeza confusa. ¡Allí está!, exclamó, señalando hacia la puerta. ¡Acaba de salir! ¡Pero si estás todavía soñando!, dijo la doncella Hsi-Jen, riéndose a carcajadas. ¿Sabéis qué es aquello que contempláis, con esa cara de espanto tan divertida? ¡Es vuestro propio espejo!».

Escribe Borges en el cuento citado: «Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pen, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres».

La primera mención sobre Oriente aparece en su obra *Fervor de Buenos Aires* (1923), donde inserta el poema «Benarés»:

> Y pensar
> que mientras juego con dudosas imágenes,
> la ciudad que canto, persiste
> en un lugar predestinado del mundo,

[4] *J.L. Borges:* Ficciones, *1944.*

[5] *G. Margouliès,* Histoire de la Littérature Chinoise, *París, 1949.*

[6] Ibíd.



con su topografía precisa,
poblada como un sueño,
con hospitales y cuarteles
y lentas alamedas
y hombres de labios podridos
que sienten frío en los dientes.

El tiempo, el laberinto, el espacio, el sueño, los espejos, la eternidad y la muerte son constantes en la obra del escritor. Ya en su cuarto libro[7], un capítulo se titula «Una vindicación de la cábala», tema al que ha de retornar repetidas veces, con no disimulada admiración: «La sola concepción de este documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala?».

Borges no ocultó su admiración por Chuang Tzu, por *Las mil y una noches*, por Cansinos Asséns, como por Attar, el poeta persa, entre muchos otros. Seguramente investigó el Vedanta Monista indio y, en particular, el *advaita*. En esta última concepción, el *todo* resulta un sueño en la mente de Dios. «El mundo es una ilusión *(maya)* que en Brahman se disuelve». «El hombre indio vio en el sueño, más que una imagen de la muerte, una imagen de la salvación». «En Brahman se disuelve la aparente realidad que en él, aparentemente se origina; en Brahman, podemos ahora decir, se aniquila el mundo, en cuanto es ilusión[8]. «Para el Vedanta Monista sólo existía el principio espiritual; todo lo demás era magia *(maya)*, simple creación del espíritu»[9].

Borges, a este respecto (ilusión, sueño) incluye una *posdata* en *La duración del infierno:* «En esta página de mera noticia puedo comunicar también la de un sueño. Soñé que salía de otro —populoso de cataclismos y tumultos— y que me despertaba en una pieza irreconocible. Pensé: Esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras temblando»[10]. Además, amaba aquella paradoja de Chuang Tzu y la mariposa. Cita al filósofo chino al pie de «Avatares de la tortuga» y a Lao Tse en «Flaubert y su destino ejemplar»[11].

En *B*[12] recuerda precisamente el párrafo citado de acuerdo con el original escrito por el autor chino: «Antiguamente, Chuang Chou (Chuang Tzu) soñó que era mariposa. Revoloteaba gozosa; era una mariposa y andaba muy contenta de serlo. No sabía que era Chou (Chuang Tzu). De pronto se despierta. Era Chou y se asombraba de serlo. Ya no le era posible averiguar si era Chou, que soñaba ser mariposa, o era la mariposa que soñaba ser Chou. Chou y la mariposa son cosas bien diferentes. Así son las transformaciones de las cosas»[13]. «Los que sueñan que están bebiendo en un banquete —agrega Chuang Tzu— al despertar al amanecer, lloran de pena. Al contrario, los que sueñan que están llorando, al amanecer se encuentran que están divirtiéndose en una cacería de campo. Cuando sueñan no saben que sueñan. En el mismo sueño tratan de interpretar y comprender sus sueños. Al despertarse ven que no ha sido más que un sueño. Sólo con un gran despertar se puede comprender el gran sueño que vivimos»[14].

[7] *J.L. Borges,* Discusión, *1932.*

[8] *Vicente Fatone,* Introducción al conocimiento de la filosofía de la India, *Buenos Aires, 1942.*

[9] *Anne-Marie Esnoul, en* Las Religiones en la India y en Extremo Oriente, *1978.*

[10] *J.L. Borges,* Discusión, *1932.*

[11] Ibíd.

[12] *J.L. Borges,* Otras inquisiciones, *1952.*

[13] *Chuang Tzu,* Nan Hua Ching, *en* Dos Grandes Maestros del Taoísmo, *edición preparada por Carmelo Elordoy, Madrid, 1977.*

[14] Ibíd.

Borges acota: «No consideremos el despertar, consideremos el momento del sueño; o uno de los momentos». Nunca sabremos si Chuang Tzu vio un jardín sobre el que parecía volar o un móvil triángulo amarillo, que sin duda era él, pero nos consta que la imagen fue subjetiva, aunque la suministró la memoria. La doctrina del paralelismo psicofísico juzgará que a esa imagen debió de corresponder algún cambio en el sistema nervioso del soñador; según Berkeley, no existía en aquel momento el cuerpo de Chuang Tzu, ni el negro dormitorio en que soñaba, salvo como una percepción en la mente divina[15].

El tema aparece nuevamente en «El Sueño de Coleridge», desde ángulos distintos: «¿Qué explicación preferiremos? Quienes de antemano rechazan lo sobrenatural (yo trato, siempre, de pertenecer, a ese gremio) juzgarán que la historia de los dos sueños es una coincidencia, un dibujo trazado por el azar, como las formas de leones o de caballos que a veces configuran las nubes». «Si no narra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño, no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último»[16].

Jardín, olvido, espejo y sueños vuelven a tentarlo en «El jardín de senderos que se bifurcan»: «A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir?»[17]. En «Borges y yo» (donde cita también a Spinoza) escribe: «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página»[18]. Y en *Los espejos:*

> Dios ha creado las noches que se arman
> De sueños y las formas del espejo
> Para que el hombre sienta que es reflejo
> Y vanidad. Por eso nos alarman[19].

El judaísmo es un tema al que Borges dedica numerosos trabajos[20]. Ya en 1923 escribe poemas como «Judería»[21], y en 1969, «Israel, A Israel» e «Israel 1969»[22].

A propósito del artículo «Yo, judío», publicado en 1934, Emir Rodríguez Monegal escribe: «Al contestar a unas acusaciones de la revista *Crisol,* netamente antisemita, Borges escribió esta pieza satírica sobre sus supuestos antepasados. En su lista de tribus extintas incluye hasta los mitológicos centauros. Este chiste sirve para atenuar las implicaciones más desagradables del tema. Si ser judío significa haber tenido algún antepasado judío, por más remoto que éste sea, entonces, ¿quién puede estar seguro en España y Portugal, de tener por lo menos un transabuelo/a de ese origen? Desde este punto de vista, ser (o no ser) judío carece de todo sentido. Al llevar el argumento hasta el absurdo, Borges denuncia entre carcajadas la estupidez de sus adversarios. Hay, sin embargo, una ironía factual en esa búsqueda inútil. Por la rama materna de los Acevedo (la más católica y reaccionaria de la familia, según Borges ha contado) así como por la paterna de los Borges Ramalho, le llegaría la mítica sangre hebrea. Tal vez por esto, en sus últimos años ha dedicado más tiempo a estudiar la cultura y las letras de este origen»[23]. El mismo B ;es escribe: «Como yo

[15] *J.L. Borges,* Ficciones, *1944.*

[16] *J.L. Borges,* Otras inquisiciones, *1952.*

[17] *J.L. Borges,* Ficciones, *1941.*

[18] *J.L. Borges,* El hacedor, *1960.*

[19] Ibíd.

[20] *Véase* Cronología especial referida a: Borges: el judaísmo e Israel, *por Mario E. Kohen, Sefardica, Buenos Aires, 1988.*

[21] *J.L. Borges,* Fervor de Buenos Aires, *1923.*

[22] *J.L. Borges,* Elogio de la sombra, *1969.*

[23] Jorge Luis Borges ficcionario. Antología de sus textos, *México, 1981.*



me he criado dentro de la lengua castellana y dentro de la lengua inglesa, la Biblia entró en mí muy tempranamente. Luego vinieron aquellos años de la primera guerra mundial y paradójicamente fue, también, mi estudio del alemán lo que me llevó al hebreo, ya que puedo jactarme de ser el primer y muy imperfecto traductor de la obra de Martin Buber. Yo entré en el idioma alemán apenas desflorado por la poesía del judío Heine y por la prosa de Gustav Meyrink, el autor de *El Golem.* Y luego vino la traducción de la cábala»[24].

A través de conferencias Borges examinó la cábala, Buber, citando paralelamente obras universales. Descubre con admiración la importancia de las palabras desde un sentido divino: «Cuando pensamos en las palabras, pensamos históricamente que las palabras fueron en un principio sonido y que luego llegaron a ser letras. En cambio, en la cábala (que quiere decir *recepción, tradición)* se supone que las letras son anteriores; que las letras fueron instrumentos de Dios, no las palabras significadas por las letras». Manifiesta Borges siempre, una tendencia coherente hacia los elementos fantásticos. De allí su fascinación sobre el Golem o el Aleph. «Querría hablar ahora de los mitos, de una de las leyendas más curiosas de la cábala. La del Golem, que inspiró la famosa novela de Meyrink, que me inspiró un poema. Dios toma un terrón de tierra (Adán quiere decir tierra roja), le insufla vida y crea a Adán, que para los cabalistas sería el primer Golem. Ha sido creado por la palabra divina, por un soplo de vida; y como en la cábala se dice que el nombre de Dios es todo el Pentateuco, salvo que están barajadas las letras, así, si alguien poseyere el nombre de Dios o si alguien llegara al *Tetragrámaton* —el nombre de cuatro letras de Dios— y supiera pronunciarlo correctamente, podría crear un mundo y podría crear un Golem también, un hombre»[25].

Algo anormal y tosco hubo en el Golem,
Ya que a su paso el gato del rabino
Se escondía. Ese gato no está en Scholem
Pero, a través del tiempo, lo adivino[26].

En «La Muerte y la Brújula»[27] parte de algunos símbolos de la cábala. Acierta Delfín Leocadio Garasa cuando analiza el cuento: «La pista falsa es sugerida por una frase de la Kabbalah: *La primera letra del nombre ha sido articulada».* Se refiere al tetragrámmaton o nombre de Dios. En la literatura de Borges todo es ambiguo y polivalente. En realidad, Dios tiene diversos nombres y, en su agnosticismo, Borges admite que pueda confundírselo con la Muerte o la Nada. No olvidemos que en este cuento el detective y el asesino, la víctima y el victimario son una doble faz del mismo ser. Son como el Jano bifronte de la casa simétrica de Triste-Le-Roy (donde el crimen de verdad se consuma), el lugar señalado por la brújula de la interpretación libresca (cabalística). El que cae en la trampa y el autor de la trampa, que es también su prisionero, son el mismo, son distintas facetas del hombre, el único capaz de pronunciar el nombre de Dios y así crear a Dios y también a sí mismo[28].

[24] *Citado por Bernardo Ezequiel Koremblit en* El mundo judío de Borges, *Sefardica, 1988.*

[25] *J.L. Borges,* La cábala, *1980.*

[26] *J.L. Borges,* El otro, el mismo, *1964.*

[27] *J.L. Borges,* Artificios, *1944.*

[28] *Delfín L. Garasa,* La Kabbalah y la muerte y la brújula, *Sefardica, 1988.*

La aproximación a la Cábala fue —a mi juicio— básicamente literaria e intelectual, sin asomo de ciencia, fe o mística, si bien nutrida de una insaciable curiosidad. Sospecho que para Borges, la Cábala era —como la filosofía y la teología— una «especie de la literatura fantástica»; aunque fuese asimismo, «una especie espléndida»[29], señala Najenson. Cansinos Asséns anota: «Gradualmente, en el curso de los años, él creó esta obra que todos admiramos, enorme y delicada, como la madurez de Verlaine, diversa y extraña —en que la realidad y el mito se funden como en Poe— donde los ecos de una antigüedad milenaria se amalgaman con impresiones totalmente nuevas —donde el Oriente y el Occidente estrechan sus almas— donde un hábil genio (que conoce todas las literaturas auténticas y apócrifas, el Talmud y la Cábala y la Gnosis, y que se inició en todas las filosofías) acaba jugando con las apariencias visibles y las realidades presentidas creando un universo de simples posibilidades, donde la luz es el ocaso y donde la imagen verdadera se confunde con la especular»[30].

Spinoza es también estudiado por Borges y uno de sus sonetos («Spinoza»), incluido en *El otro, el mismo* (1964), recuerda al laberinto, al sueño, el espejo, el infinito:

> Casi no existen para el hombre quieto
> Que está soñando un claro laberinto.
> No lo turba la fama, ese reflejo
> De sueños en el sueño de otro espejo,
> Ni el temeroso amor de las doncellas.
> Libre de la metáfora y del mito
> Labra un arduo cristal: el infinito
> Mapa de Aquél que es todas Sus estrellas.

Jaime Barylko escribió precisamente un ensayo sobre este poema, que finaliza de esta manera: «Tendrá claridad, pero claridad de laberinto. Y en última instancia se trata de superar todos los sueños pasajeros y dependizantes para llegar al sueño del Mapa infinito, porque no olvidemos que Spinoza "está soñando"...»[31].

También María Rosa Lida de Malkiel recuerda la fascinación de Borges por el laberinto: «El laberinto, que con su repetición periódica complicada con el azar es para Borges la imagen favorita del tiempo y del espacio, puede hallarse simbólicamente, como en el paraíso, "inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña" («El jardín de senderos que se bifurcan», en «Ficciones», pág. 115). Otras veces la atención a las moradas de ultratumba tal como las concibió el pasado («El inmortal», en *El Aleph*, pág. 9, y sobre todo «Del infierno y del Cielo» en *Poemas*, pág. 167) coexiste en Borges con la creación de una triste ciudad de los dioses, cuya monstruosa arquitectura irracional sugiere las ciudades muertas de la prehistoria asiática y precolombina, a la par de la pintura y escenografía contemporánea»[32]. Entre otras, *El Aleph* es sin duda, una de las obras maestras de Borges. El tema se introduce con habilidad luego de un comienzo narrativo que crea la participación de personajes en una serie de acontecimientos ligados geográficamente. En la esfera tornasolada el propio Borges descubre «el espacio cósmico», «las infinitas cosas», «el laberinto roto», «ese objeto secreto y conjetural», «el inconcebible universo». Al situarlo como *inconcebible* Borges

[29] *José Luis Najenson,* Borges: tan universal y particular como el pueblo odiado-amado, *Sefardica, 1988.*

[30] *Fechado en Madrid, 1963.*

[31] *Jaime Barylko:* Las traslúcidas manos del judío, *Sefardica, 1988.*

[32] *María Rosa Lida de Malkiel:* La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas, *en Howard Rollin Patch,* El otro mundo en la literatura medieval, *México, 1956.*

está quizás admitiendo la creación absoluta que, como en otros textos que estudia, no puede ser explicada. En esto, la influencia oriental —de Extremo Oriente—, es tácita. «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando ví todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido;...[33]».

Algunas otras menciones del tema judío aparecen en «La metáfora» (Antiguo Testamento)[34], «Tres versiones de Judas»[35], «La secta del Fénix»[36], «Deutsches Requiem»[37], «De alguien a nadie»[38], «Historia de los ecos de un nombre» («Aisladas en el tiempo y en el espacio, un dios, un sueño y un hombre que está loco, y que no lo ignora, repiten una oscura declaración: referir y pesar esas palabras, y sus dos ecos, es el fin de esta página. La lección original es famosa. La registra el capítulo tercero del segundo libro de Moisés, llamado Exodo. Leemos ahí que el pastor de ovejas, Moisés, autor y protagonista del libro, preguntó a Dios su nombre y aquel le dijo: «Soy el que Soy»[39]), «Fragmentos de un evangelio apócrifo»[40], «Leyenda»[41], «Los teólogos»[42], «Demonios del judaísmo»[43], «El Golem»[44], etc.

Las mil y una noches, El Corán y otras fuentes islámicas, provocaron admiración y adhesión en el imaginero y amante de la fantasía. En «El escritor argentino y la tradición»[45] aparecen algunas de las primeras citas de *El Corán,* y en «Historia de los dos que soñaron»[46] refiere la historia del sueño del hombre que busca la fortuna en Isfaján y la encuentra (debido al sueño de otro hombre) en el jardín de su casa (fuente, *Las mil y una noches,* y otras leyendas orientales). Torna a citar este texto en *Historia de la eternidad* (1936), a propósito del enamoramiento en *La historia de Badrbasim, hijo de Shahrimán* o la de *Ibrahim y Yamila* (nota al pie de página). En «Los traductores de Las mil y una noches», Borges apela a su notable erudición, que interrelaciona, como es habitual en él, con analogías y testimonios que van de Coleridge a Edgar Allan Poe, de Gide a Rafael Cansinos Asséns, de Plinio a Almotanabi. Incluso allí se advierte la constante paradoja de la identidad: «Para mayor asombro, esas cabezas adventicias de la Hidra pueden ser más concretas que el cuerpo: Shahriar, fabuloso rey "de las islas de la China y del Indostán", recibe nuevas de Tárik Benzeyad, gobernador de Tánger y vencedor de la batalla del Guadalete... Las antesalas se confunden con los espejos, la máscara está debajo del rostro, ya nadie sabe cuál es el hombre verdadero y cuáles sus ídolos. Y nada de eso importa; ese desorden es trivial y aceptable como las invenciones del entresueño»[47]. Así es el comienzo de «Los espejos velados»: «El Islam asevera que el día inapelable del Juicio, todo perpetrador de la imagen de una cosa viviente resucitará con sus obras, y le será ordenado que las anime, y será entregado con ella al fuego del castigo»[48].

Igualmente apasionante es «El acercamiento a Almotásim»[49], visto como símbolo o como personaje intrincadamente ambiguo, cuya apariencia física difiere según los que lo recuerdan. También lo propone como «emblema de Dios» y sus «puntuales itinerarios» presuponen «los progresos del alma en el ascenso místico». «Yo, con toda humildad —termina Borges— señalo un precursor lejano y posible: el cabalista de Jerusalén, Isaac Luria, que en el siglo XVI propaló que el alma de un antepasado

[33] *J.L. Borges,* El Aleph, *1949.*
[34] *J.L. Borges,* Historia de la eternidad, *1936.*
[35] *J.L. Borges,* Ficciones, *1944.*
[36] Ibíd.
[37] *J.L. Borges,* El Aleph, *1949.*
[38] *J.L. Borges,* Otras inquisiciones, *1952.*
[39] Ibíd.
[40] *J.L. Borges,* Elogio de la sombra, *1969.*
[41] Ibíd.
[42] *J.L. Borges,* El Aleph, *1949.*
[43] *J.L. Borges y Margarita Guerrero,* El libro de los seres imaginarios, *1967.*
[44] Ibíd.
[45] *J.L. Borges,* Discusión, *1932.*
[46] *J.L. Borges,* Historia universal de la infamia, *1935.*
[47] *J.L. Borges,* Historia de la eternidad, *1936.*
[48] *J.L. Borges,* El hacedor, *1960.*
[49] *J.L. Borges,* Historia de la eternidad, *1936.*

o maestro puede entrar en el alma de un desdichado, para confortarlo o instruirlo. *Ibbur* se llama esta variedad de metempsicosis». En la nota al pie de este trabajo Borges cita a Attar, autor de *Mantic Uttair* o *El lenguaje de los pájaros.* Lo hace en «Nota sobre Walt Whitman»[50]: «Attar, persa del siglo XII, canta la dura peregrinación de los pájaros en busca de su rey, el Simurg; muchos perecen en los mares, pero los sobrevivientes descubren que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos». También lo cita en «El Dr. Jekyll y Edward Hyde, transformados»[51], y en la extensa nota al pie de «El acercamiento a Almotásim»[52]. Se estima que Attar nació en el año 1119 y murió en Nishapur en el 1229. El *Mantic Uttar* se halla escrito en persa, y es un poema de rara fantasía, que por otra parte se acerca tanto a lo religioso como a lo filosófico. No es extraño que Borges hallara en sus páginas recónditos simbolismos, en los que la abubilla se presenta como guía de los pájaros que procuran la búsqueda del supremo rey, y donde los diálogos advierten, finalmente, de la complejidad del ser humano[53].

«Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar», comienza Borges su «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»[54], «libros imaginarios» como lo señala en su prólogo, que produce al protagonista una emoción singular: «En una noche del Islam que se llama La Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua de los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que esa tarde sentí». Borges acentúa su ironía y la preeminencia de la literatura creativa cuando continúa: «Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica». Se nos ocurre que bastante del gnóstico y del imaginero se esconden en esta frase.

La metafísica y el azar se vuelven a señalar en «La lotería en Babilonia»: «Otro declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, *que no ha existido nunca ni existirá.* Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares»[55]. Algo parecido ocurre con el infinito borgeano: «El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercado por barandas bajísimas». «Acabo de escribir *infinita.* No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar, lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es limitada y periódica.* Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza»[56].

[50] *J.L. Borges,* Discusión, *1932.*
[51] Ibíd.
[52] *J.L. Borges,* Historia de la eternidad, *1936.*
[53] *Existe una versión española tomada de la francesa de Garcin de Tassy: Farid Uddin Attar,* Mantic Uttair, El lenguaje de los pájaros, *Barcelona, 1978.*
[54] *J.L. Borges,* Ficciones, *1944.*
[55] Ibíd.
[56] Ibíd.



Cita Borges la cuarteta del Diván de Almotásim el Magrebí (siglo XII), y al Diván de Abulcásim El Hadrami (siglo XII), en «El poeta aclara su nombradía»: «Ojalá yo hubiera nacido muerto»[57].

Vuelva a aludir a *Las mil y una noches* en «El informe de Brodie»[58], cita *El Corán* en el comienzo de «El milagro secreto»[59], en «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto»[60], en «Del culto de los libros»[61]: «Para los musulmanes, el "Alcoran" (también llamado *El Libro Al Kitab)*, no es una mera obra de Dios, como las almas de los hombres o el universo; es uno de los atributos de Dios como su eternidad o su Ira», y en «La búsqueda de Averroes» crea una leyenda admirablemente dubitativa que finaliza con su acostumbrada forma de paradoja: «Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lave y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito»[62].

En *El Zahir* el tema islámico se halla insistentemente presente, de manera veraz o imaginativa: «El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje del Asrar Nama, donde se dice que el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo. Vinculo ese dictamen a esta noticia: Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la montaña esté Dios»[63].

Borges conoce las *Rubaiyat* según la famosa versión que Edward Fitzgerald realizara en 1859. Esta obra de carácter universal fue, sin embargo, conocida en Europa mucho tiempo antes merced a versiones realizadas en Viena, Oxford o París, desde 1816. Conocemos otras versiones, incluso diferentes a la de Fitzgerald[64]. Parecería que Fitzgerald no enfatizara el culto al sufismo del poeta persa. El mismo Borges afirma: «Fitgerald interpeló, afinó e inventó, pero sus *Rubaiyat* parecen exigir de nosotros que las leamos como persas y antiguas»[65]. Una de las mejores versiones en lengua española que conocemos, precedida de un sustancioso ensayo, es la de Francisco Propato, quien escribe: «El espíritu religioso persa, ahogado por el ritualismo y ceremonial zorostiano, y por el dogmatismo estrecho, superficial e intransigente musulmán, impuesto por la fuerza, debía tentar una experiencia religiosa más alta que rompiera con todas las coerciones intelectualistas ortodoxas, con las especulaciones teológicas vacuas e interminables y su fraseología árida e insubstancial, su racionalismo estéril, devolviendo al espíritu su libertad y sus derechos. Esta fue la obra del sufismo en el Irán y en el mundo mahometano»[66].

Borges titula «Rubaiyat» un poema que finaliza con esta cuarteta:

[57] *J.L. Borges,* El hacedor, *1960.*

[58] *J.L. Borges,* El informe de Brodie, *1970.*

[59] *J.L. Borges,* Ficciones, *1944.*

[60] *J.L. Borges,* El Aleph, *1949.*

[61] *J.L. Borges,* Otras inquisiciones, *1952.*

[62] *J.L. Borges,* El Aleph, *1949.*

[63] Ibíd.

[64] *«El estudiante sabe que la traducción de E. Fitz-Gerald de Omar Khayyám no es fiel; que Fitz-Gerald ha jugado con las palabras de Omar como se juega a los dados y las ha puesto en una música de vino, rosas y pesimismo. El Omar Khayyám club ha leído a Fitz-Gerald, pero no a Omar Khayyám, y en consecuencia ha caído en el error de asociar a Omar con Bacchus», señala F. Hadland Davis en* The Persian Mystics.

[65] *J.L. Borges,* El enigma de Edward Fitzgerald *en* Otras inquisiciones, *1952.*

[66] *Francisco A. Propato,* Rubáiyát de Umar-I-Khayyám, *París, 1930.*



Que la luna del persa y los inciertos
Oros de los crepúsculos desiertos
Vuelvan. Hoy es ayer. Eres los otros
Cuyo rostro es el polvo. Eres los muertos[67].

En el ensayo sobre Fitzgerald citado recuerda vida y obra de Umar ben Ibrahim al-Khayyami, autor además de un tratado de álgebra, y a la pasión del traductor por la obra del persa. «Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que no supiera del otro y fueran un solo poeta».

Borges también recuerda a Rumi, el poeta sufí nacido en Balk, en el Khorassan en 1207 y muerto en 1273, considerado como el más grande poeta místico de Persia, y autor del célebre *Mathnavi* y de *Fihi-ma-fihi,* fundador además de la Orden de los Derviches Danzarines o Giradores. Borges recuerda que Rumi escribió unos versos «Donde se dice que en los cielos, en el mar y en los sueños hay Uno Solo y donde se alaba a ese Único por haber reducido la unidad los cuatro briosos animales que tiran del carro de los mundos: la tierra, el fuego, el aire y el agua»[68].

Finalmente, recordamos la narración «El tintorero enmascarado Hákim de Merv»[69], en el que el Profeta velado es una suerte de símbolo de la inmortalidad, y cuyo rostro, al ser descubierto, produce la ceguera. En varias miniaturas persas con el tema de la ascensión de Mahoma al cielo, se ve al profeta con el rostro velado, halo de fuego, montado en un caballo con rostro humano, y rodeado de personajes alados, a la manera de ángeles. «En el principio de la cosmogonía de Hákim –escribe Borges– hay un dios espectral. Esa divinidad carece majestuosamente de origen, así como de nombre y cara. Es un Dios inmutable, pero su imagen proyectó nueve sombras que, condescendiendo a la acción, dotaron y presidieron un primer cielo. De esa primera corona demiúrgica procedió una segunda, también con ángeles, potestades y tronos, y estos fundaron otro cielo más abajo, que era el duplicado simétrico del inicial».

La India, su pensamiento y sus religiones fueron igualmente estudiadas. «Los doctores del Gran Vehículo[70] enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad»[71]. El tema de *Sunya* o *Sunyata,* como *vacío esencial,* aparece frecuentemente en la filosofía india. Recuerda *Los días y las noches de Brahma*[72], y al rey Menandro en su diálogo con el monje Nagasena. De ese monarca, interesado por el budismo y de Nagasena, se conocen las conversaciones a través del *Milinda Pañha:* «Así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, las ideas, los instintos, la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ellas...»[73]. En «El hombre en el umbral» cita la ciudad Amristar, al norte de la India, en la que los sikhs guardan el Templo de Oro, y menciona a Mahavira, personaje sagrado de los jainas, «que enseñan que la forma del universo es la de un hombre con las piernas abiertas...»[74]. *El Ramayana* o *Epopeya del héroe Rama,* considerada como la más importante luego

[67] *J.L. Borges,* Elogio de la sombra, *11969.*

[68] *J.L. Borges, «Sobre Chesterton», en* Otras inquisiciones, *1952.*

[69] *J.L. Borges,* Historia universal de la infamia, *1935.*

[70] *Se refiere al budismo* mahayana.

[71] *J.L. Borges,* Historia universal de la infamia *(prólogo a la edición de 1954).*

[72] *J.L. Borges, «El tiempo circular», en* Historia de la eternidad, *1936.*

[73] *J.L. Borges, «Nueva refutación del tiempo», en* Otras inquisiciones, *1952.*

[74] *J.L. Borges,* El Aleph, *1949. El jainismo parece originarse de acuerdo con la doctrina de Parva, renovadas por Vardhamana, llamado el Mahavira o Jina «el vencedor», cuyo nacimiento se ubica paralelamente al del Buda.*

del vasto *Mhabharata,* es mencionada por Borges en «Magias parciales del Quijote», junto al *Zohar, Las mil y una noches* y *Hamlet.* El tema con el que encuentra analogías es el de la ambigüedad: Rama, que escucha narrar su propia historia, lo mismo que la del Rey islámico[75].

La narración budista aflora en *Formas de una leyenda*[76]. Tomando como fuentes el *Buddhacarita,* de Asvaghosha (Siglo I d.C.), el *Lalitavistara* y seguramente algunos *Jakatas* (vidas anteriores del Buda), condensa la vida del maestro indio, acotando o agregando interpretaciones del tema tan exhaustivamente tratado. Recuerda parábolas, causas y consecuencias, se refiere al girar de la rueda de la doctrina *(cakra)* o la ley, y hasta presupone la aplicación de ésta a las ruedas de rezo tibetanas. Borges analiza el juicio de estudiosos occidentales con respecto a la leyenda, quienes, como se advierte, especulan o conceptúan de manera opuesta a los orientales. Este breve ensayo de 1952 se amplía a través de un condensado libro de divulgación, aparecido en 1976[77], en el que se analiza al Buda legendario y al histórico, la cosmología, la trasmigración, las doctrinas, para finalizar con referencias al budismo lamaísta, el chino y el *zen.* Como es habitual, Borges indaga en las leyendas budistas y sus múltiples fábulas y simbolismos. Más allá de su objetiva (y a la vez personal) mirada sobre el budismo, destacamos la bibliografía consultada, que entre otras reúne obras contemporáneas capitales como: Brewster, *The life of Gotama the Buddha,* 1956; Carmen Dragonetti, *La palabra del Buda,* 1971; E. Herrigel, *Zen in the Art of Archery,* 1953; V. Fatone, *El budismo nihilista,* 1962; D.T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism,* 1950; o Alan Watts, *The way of Zen,* 1971.

En *El libro de los seres imaginarios*[78] recoge algunos temas de la India, como *El cien cabezas* («pez creado por el *karma* de unas palabras, por su póstuma repercusión en el tiempo»); *El elefante que predijo el nacimiento de Buda,* tema que aparece en otros escritos; *Garuda,* pájaro mitológico, cabalgadura de Visnu, protagonista de *El Ramayana;* y *Las Nagas* o serpientes mitológicas, que tienen a menudo torso y cabeza humanas[79].

Literatura, leyendas y mitología de China ejercieron en el poeta argentino la mayor atracción entre las de Lejano Oriente. La sola enumeración de sus preferencias comienzan siempre con las lecturas de Chuang Tzu, como ya lo hemos citado, y las del mismo Lao Tse y su *Tao Te Ching,* estas últimas tal vez por su carácter paradójico. «La viuda Ching, pirata» es una narración apasionante, no solamente por la recreación que hace Borges, sino por la misma solución de índole fantástica, como por ejemplo la fábula del dragón y de la zorra[80]. El dragón, personaje tan mítico como extraordinario, enriquece la mitología y la literatura chinas merced a sus simbolismos, transformaciones y simbiosis. Borges lo recuerda en el capítulo «El dragón chino»[81]: «El Dragón Chino, el Lung, es uno de los cuatro animales mágicos. (Los otros son el unicornio, el fénix y la tortuga). En el mejor de los casos el Dragón Occidental es aterrador, y en el peor, ridículo; el Lung de la tradición, en cambio, tiene divinidad y es como un ángel que fuera también león».

75 *J.L. Borges,* Otras inquisiciones, *1952.*

76 Ibíd.

77 *J.L. Borges y Alicia Jurado,* Qué es el budismo, *1976.*

78 *J.L. Borges y Margarita Guerrero,* El libro de los seres imaginarios, *1967.*

79 *Las* nagas *suelen representarse también a través de la escultura con torso o cabeza humana, o como una suerte de halo de cinco cabezas —o más— en deidades que identifican a Visnu* (Visnu durmiendo sobre la serpiente Ananta, *en Ahiole), o en* El descenso del Ganges, *en Mahaballipuram.*

80 *J.L. Borges,* Historia universal de la infamia, *1935.*

81 *J.L. Borges y Margarita Guerrero,* El libro de los seres imaginarios, *1967.*



Cita en el mismo capítulo a SSu-Ma ch'ien (145-85? a.C.), autor de *Che-ki (Memorias históricas)*, consideradas como las más antiguas de las historias generales de China que nos han llegado. En «La muralla y los libros»[82], traza un agudo relato de los actos principales de Shih Huang Ti, primer emperador de la China, que ordenara la quema de todos los libros anteriores a su reinado, y fuera factor preponderante para la construcción de la famosa muralla[83]. Estos acontecimientos o hechos permiten a Borges una especulación sagaz: «Acaso la muralla fue una metáfora, acaso Shih Huan Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil. Acaso la muralla fue un desafío y Shih Huang Ti pensó: "Los hombres aman el pasado y contra ese amor nada puedo, ni pueden mis verdugos, pero alguna vez habrá un hombre que sienta como yo, y ése destruirá mi muralla, como ya he destruido los libros, y ése borrará mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá". Acaso Shih Huan Ti amuralló el imperio porque sabía que éste era deleznable y destruyó los libros por entender que eran libros sagrados, o sea, libros que enseñan lo que enseña el universo entero o la conciencia de cada hombre. Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de un modo secreto se anulan».

El tema de la muralla vuelve a ser citado en «Nathaniel Hawthorne»[84]. Cita Borges el *I King* o *Libro de los Cambios*, uno de los cinco Clásicos compilados por Confucio, y descubierto por el escritor a través de la *Historia de la literatura China*, de Herbert Allen Giles. Recuerda Borges a su amigo y personal artista Xul Solar, quien entonces realizaba con «palillos y fósforos», las ahora muy conocidas experiencias.

En «Parábola del palacio»[86] compone una deliciosa historia del Emperador Amarillo y el poeta que con un solo poema revive el palacio y su pasado, hecho que le significa su propio sacrificio. Crea un personaje chino imaginario para «La prolongada búsqueda de Tai An»[87]. Pero es en *El libro de los seres imaginarios*[88] donde se hallan las más frecuentes menciones (aparte de otras fuentes como *El Corán, El lenguaje de los pájaros*, el mazdeísmo o *Las mil y una noches)* de origen chino. Entre los temas y personajes rescatados figuran «El ciervo celestial», «Fauna china»[89], «El gallo celestial», «El Fénix chino»[90], «La liebre lunar»[91], «La madre de las tortugas» («Para los chinos, el cielo es hemisférico, y la tierra cuadrangular; por ello descubren en las Tortugas una imagen o modelo del universo. Las Tortugas participan, por lo demás, de la longevidad de lo cósmico; es natural que las incluyan entre los animales espirituales (junto al unicornio, al dragón, al fénix y al tigre) y que los augures busquen presagios en su caparazón»), «El pájaro que causa la lluvia, el T'ao T'ieh»[92], «Los tigres de Annan», «El zorro chino», cuyas transformaciones son numerosas, y «El Unicornio chino»[93]. En la misma obra Borges recuerda el libro tibetano *Bardo Thödol (Libro que conduce a la sabiduría de la existencia intermedia)*, más conocido como *El libro de los muertos*, que describe las visiones que se presentan al espíritu divino luego de abandonar su cuerpo y antes de tomar una nueva apariencia. Estas visiones constituyen, en su mayor parte, la concepción lamaísta de la realidad y del

[82] *J.L. Borges,* Otras inquisiciones, *1952.*

[83] *Se refiere Borges al conocido monarca Qin Shi Huangdi —de acuerdo con la nueva pronunciación—, nacido en Handan hacia 258 a.C. y muerto en 210, unificador de la China, soberano entre 221 y 210.*

[84] *J.L. Borges,* Otras inquisiciones, *1952.*

[85] *J.L. Borges, «Sobre los clásicos», en* Otras inquisiciones, *1952.*

[86] *J.L. Borges,* El hacedor, *1960.*

[87] *J.L. Borges y A. Bioy Casares: H. Bustos Domecq,* Seis problemas para Don Isidro Parodi, *1942.*

[88] *J.L. Borges y Margarita Guerrero.*

[89] *Recuerda aquí algunos de los animales fabulosos como los híbridos Chiang-liang y el Hsiao, o el Hua o serpiente voladora.*

[90] *El símbolo Feng, dragón macho —o el Huang, hembra—, es considerado como símbolo de la Emperatriz.*

[91] *La leyenda budista es extractada de los Jatakas.*

[92] *Sin duda, la máscara del T'ao T'ieh es la más usada en la decoración de los bronces ceremoniales de las épocas Shang y Chu.*

[93] *El Kylin o Ch'i-lin, conocido como el unicornio chino, sufre una importante cantidad de transformaciones y su aspecto es a veces leonino, con atributos tomados de diferentes animales, como es común en China.*

universo, a través de la existencia intermedia *(Bardo)*; la recapitulación de la evolución de la realidad, del Absoluto *(Buda)*; y la ilusión *(Samsara)*.

Borges sintió predilección por el *tanka* japonés o poema de treinta y una sílabas, en versos de 5, 7, 5, 7, y 7 sílabas, y por el *haiku* de diecisiete sílabas en versos de 5, 7 y 5. La síntesis y el carácter tan sutilmente nipón para aludir a la naturaleza y los sentimientos llegaron hondamente a la sensibilidad del poeta. Borges no era un escritor de largo aliento. Lo prueban sus cuentos de una precisión envidiable, sus ensayos y narraciones. Jamás tentó la novela, por ejemplo. El *haiku* condensa una idea, transmite un concepto por inferencia. Los *tankas* que publicó en *El oro de los tigres*[94] poseen un dejo tan nostálgico como filosófico, reviven un instante que parece aferrado al recuerdo:

5
Triste la lluvia
Que sobre el mármol cae,
Triste ser tierra,
Triste no ser los días
Del hombre, el sueño, el alba.

6
No haber caído,
Como otros de mi sangre,
En la batalla.
Ser en la vana noche
El que cuenta las sílabas.

Señala Borges en nota aparte: «He querido adaptar a nuestra prosodia la estrofa japonesa...». «Quién sabe cómo sonarán estos ejercicios a oídos orientales». En el mismo libro se publican algunos poemas que sin una directa alusión a los japoneses, son tan condensados como breves:

El Oeste
El callejón final con su poniente.
Inauguración de la pampa.
Inauguración de la muerte.

El Prisionero
Una lima.
La primera de las pesadas puertas de hierro.
Algún día seré libre.

Recuerda también al *Kami*, ser sobrenatural, y *La óctuple serpiente*[95], uno de los mitos cosmogónicos del Japón.

Pero sin duda la historia «El incivil maestro de ceremonias Kotsuke no Suké», es la que recrea con mayor detenimiento. Borges se refiere a la Historia Doctrinal de los Cuarenta y Siete Capitanes, que no es otra que la de los Cuarenta y siete *Ronin* o *Samurais* sin dueño. Este hecho relevante en la historia del Japón tuvo su culminación el 14 del mes doce del año 15 de Genroku, o enero 30 del año 1703, cuando

[94] *J.L. Borges,* El oro de los tigres, *1972.*

[95] *J.L. Borges y Margarita Guerrero,* El libro de los seres imaginarios, *1967.*

[96] *J.L. Borges,* Historia universal de la infamia, *1935.*

los seguidores del Señor Asano Naganori de Ako, se introdujeron en la mansión del Señor Kira Yoshinaga y lo asesinaron cumpliendo así una premeditada y sutil venganza, ya que era éste el responsable de la desgracia de su Señor. Pero para que esa represalia llegara a buen término, los conjurados sufrieron toda clase de humillaciones y degradaciones con el fin de alejar las sospechas del futuro ajusticiado.

Tan grande es la admiración que este hecho produjo, que tanto la literatura como luego el cine y la televisión lo convirtieron en un triunfo de la justicia, la abnegación y el honor. El teatro *Bunraku* y el teatro *Kabuki* lo integraron a su repertorio. La obra más famosa sobre el tema es *Cushingura (El tesoro de los leales partidarios),* conocida también como *Kanadehon Chushingura,* escrita por Izumo Takeda (1691-1756), con sus asociados Shoraku Miyoshi (1696-1772) y Namiki Senryu (1695-1751), y representada por primera vez en Takemotoza el 14 de agosto de 1748. Donald Keene realizó una brillante traducción de la obra [97]. Los restos de los Cuarenta y Siete *Ronin,* inmolados por su propia mano, se hallan en el templo Sengaku-ji, de Tokio, donde permanentemente se quema incienso y se colocan flores en su memoria. Borges termina la narración con una suerte de moraleja redentora: «Este es el final de la historia de los cuarenta y siete hombres leales —salvo que no tiene final, porque los otros hombres, que no somos leales tal vez, pero que nunca perderemos del todo la esperanza de serlo, seguiremos honrándolos con palabras—».

Lector inquisitivo, dueño de una memoria impar, Borges recogió múltiples formas de la historia y la literatura universal, y de todos aquellos hechos reales o imaginarios, pero con ribetes fantásticos, que provocaran una medida diferente de «la realidad y la no-realidad». Se hace muy difícil penetrar en todas esas fuentes y además sería reiterativo hacerlo. A todo ello debe agregarse la transcripción inteligente que ha propuesto y, por sobre todo, lo que él mismo crea como un aporte que supera lo establecido, lo trasciende o lo inventa, más allá de todo tipo de lógica, anexado a un descubrimiento de la maravilla:

> Y la noche que de la mayor congoja nos libra:
> la prolijidad de lo real [98].

Es por ello que señalamos solamente algunas de sus múltiples fuentes orientales, de esas tan variadas que manejaba. Al fin y al cabo él mismo recuerda que:

> Somos nuestra memoria,
> somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
> ese montón de espejos rotos [99].

Osvaldo Svanascini

[97] *Donald Keene,* Chushingura, *Nueva York, 1971.*

[98] *J.L. Borges, «La noche que en el sur lo velaron», en* Cuaderno de San Martín, *1929.*

[99] *J.L. Borges,* Elogio de la sombra, *1969.*



Borges y el mundo escandinavo

En una larga entrevista con María Esther Vázquez, Borges explica que llegó al mundo de lo escandinavo por el camino del anglosajón y que, pese al enorme aprecio en que tenía a la lengua y la literatura de Islandia, sólo dedicaba a ellas sábados y domingos[1].

Ignoro el alcance real de esa dedicación «de tiempo libre» a los temas escandinavos, pero el mundo del Norte tiene un papel nada desdeñable, sin duda, en la obra y el pensamiento del escritor argentino. La intención de estas páginas es echar un vistazo rápido a algunas de las principales huellas dejadas por lo nórdico en la obra de Borges y comprobar, de paso, qué hay de «objetivamente auténtico» y qué de visión personal en esos elementos boreales.

Encontramos rastros de la dedicación de Jorge Luis Borges a lo escandinavo en buena parte de su obra, incluso en los lugares más insospechados; pero podemos analizarla en dos aspectos bien distintos: su preocupación erudita, de historiador o crítico, reflejada sobre todo en su libro *Literaturas Germánicas Medievales*[2] y su artículo «Las kenningar»[3], o de traductor, como en *La alucinación de Gylfi*, de Snorri Sturlusson[4]. Por otro lado, lo nórdico es a la vez tema y motivo, casi incluso «lugar común» en su prosa y su poesía. Aquí me fijaré primero en esas obras críticas y divulgativas y luego en su poesía, sin desdeñar el breve comentario de algunas referencias esporádicas a cosas escandinavas salpicadas en su prosa.

Borgès parecía dudar de que alguien pudiera interesarse por esa cultura que a él le apasionaba, como ponen de manifiesto sus palabras en el prólogo a *Historia de la Eternidad:* «El improbable y acaso inexistente lector a quien le interesen *Las kenningar* puede interrogar el breviario *Antiguas literaturas germánicas*, que publiqué en Méjico en 1951». Ese desinterés parece auténtico, pues ni el artículo ni el libro sirvieron para paliar el radical desconocimiento de las antiguas literaturas nórdicas de que hacían gala los historiadores literarios españoles (y creo que latinoamericanos), signo probable de que ninguno de ellos se había preocupado por leer las páginas de Borges. De modo que considero de justicia señalar el papel pionero de Jorge Luis

[1] *La entrevista está impresa en Borges:* Veinticinco de agosto de 1983 y otros cuentos. *Madrid, Siruela, 1983.*

[2] *Escrito en colaboración con María Esther Vázquez, y publicado inicialmente en Buenos Aires en 1966. Uso la edición de Alianza, Madrid, 1978. Se trata de una reelaboración de* Antiguas Literaturas Germánicas, *publicado por el F.C.E. de México en 1951.*

[3] *Escrito en 1933, y revisado en 1962, está incluido en* Historia de la Eternidad. *Alianza/Emecé, 1971, págs. 45-70.*

[4] *Alianza, Madrid 1984. Curiosamente, ese mismo año apareció en la misma editorial otra traducción del texto de Snorri (éste de J.L. Lerate) aunque con otro título. El año anterior se había publicado la mía propia, en Editora Nacional, también con título distinto. De manera que de no existir ninguna traducción pasó a haber tres diferentes publicadas en el lapso de poco más de doce meses. Por si sirve de consuelo, baste decir que en Italia sucedió, casi*

Borges en los estudios literarios sobre la Escandinavia medieval, y muy particularmente Islandia, en los países de lengua española[5]. Hasta qué punto sus ideas sobre esa literatura eran ajustadas, es algo que veremos a continuación.

I. Borges, comentador de la literatura islandesa medieval

> De las literaturas germánicas medievales, la más compleja y rica es incomparablemente la escandinava. Lo que al principio se escribió en Inglaterra o en Alemania vale, porque en buena parte, prefigura, o porque imaginamos que prefigura, lo que se escribiría después; en las elegías anglosajonas presentimos el movimiento romántico y en El Cantar de los Nibelungos ~~los~~ dramas musicales de Wagner. En cambio, la antigua literatura nórdica vale por cuenta propia: quienes la estudian pueden prescindir de la evocación de Ibsen o de Strindberg. *(Literaturas Germánicas Medievales,* pág. 76.)

Todo el mundo podría estar de acuerdo con el principio de esta cita, pero pocos lo estarían con su segunda parte: seguramente, la escandinava es mucho más «compleja y rica» que las otras literaturas germánicas medievales, aunque habría que hacer algunas matizaciones respecto a la anglosajona. Lo que no es cierto, sin embargo, es que sólo ella «valga por cuenta propia». Borges hace una comparación un tanto falaz: Ibsen y Strindberg, efectivamente, deben poco a la literatura medieval, pero hay equivalentes a Wagner o al movimiento romántico inglés que nos permitirían «imaginar» que la literatura nórdica del medievo «prefigura» las letras de siglos posteriores. Y podríamos tomar muchos escritores alemanes o ingleses en los que queda poca huella, si es que hay alguna, de los escritos de los inicios de su lengua. Pero la afirmación de Borges es interesante, y queda incluso reforzada en *Literaturas germánicas medievales* (pág. 99), al concluir el capítulo dedicado a las sagas islandesas:

> Para la historia universal, las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda incomunicado y sin rastro, como si acontecieran en un sueño o en esas bolas de cristal que miran los videntes. En el siglo XII, los islandeses descubren la novela, el arte de Cervantes y de Flaubert, y ese descubrimiento es tan secreto y tan estéril para el resto del mundo, como su descubrimiento de América.

Lo que dice es cierto si, como es habitualmente el caso, no conocemos las literaturas escandinavas de siglos posteriores antes de adentrarnos en la medieval: para un lector de *Beowulf* o *The Seafarer* la literatura inglesa de épocas más recientes será algo ya familiar, y lo mismo le sucederá a quien se acerque a *Los Nibelungos.* En cambio, lo habitual es comenzar la lectura de las sagas sin haber oído ni siquiera hablar de, pongamos por caso, Oehlenschlaeger o incluso Laxness. De modo que es el desconocimiento de la mayor parte de lo que «viene después» lo que da ese carácter único a lo medieval en el caso de Escandinavia, a diferencia de lo que sucede en Alemania o Inglaterra.

por las mismas fechas, un fenómeno similar con el mismo texto.

[5] *En mi artículo «Las sagas islandesas: ensayo de síntesis».* Revista de la Universidad Complutense *1/4, págs. 1-11, 1983, se incluye una breve revisión del estado del conocimiento sobre literaturas nórdicas medievales en España.*



Pero ahí radica también la importancia de la opinión expresada por el escritor argentino. Porque un extranjero, desconocedor de la historia de las literaturas nórdicas, puede ver lo medieval como algo aislado, como algo que no precisa de continuación: Islandia podría haber desaparecido del mapa, su producción literaria de los siglos medievales seguiría teniendo idéntico valor. Y no hay que olvidar que Borges veía en la Islandia de hoy un reflejo de la medieval, de la germánica, de la vikinga[6], como veremos al comentar un poema como «Islandia». A Borges sólo parecía interesarle la Escandinavia medieval, no la moderna, ni siquiera como continuación o reflejo de aquélla. Así, aparte de sus valores intrínsecos, esa literatura tiene una significación especial: es un mundo aparte, un mundo aislado geográfica y temporalmente; pero no del todo, pues tiene raíces comunes con otras literaturas, con otros mundos más familiares. Al mismo tiempo, y quizá por todo ello, parece algo «onírico» más que real. Ese aislamiento, esa lejanía, ese carácter un tanto misterioso, ese desaparecer en el tiempo parecen muy adecuados para los propios mundos imaginarios del escritor porteño, y quizás en ellos radique buena parte del interés borgiano por la antigua literatura escandinava.

Borges la conocía bien, de ello son testigo las obras que ahora estoy comentando, aunque no sea posible compartir todo lo que escribe. Nos fijaremos en dos aspectos, los más significativos: las *sagas* y la *poesía de los escaldas*[7].

Las sagas islandesas son para nuestro autor las auténticas joyas de la literatura escandinava medieval, y no sólo por ese «aislamiento» que ya he comentado[8]. Su juicio sobre los valores literarios de estas espléndidas narraciones en prosa se pueden suscribir sin dudar:

> Las sagas son biografías de hombres de Islandia, a veces de poetas (...). El estilo es breve, claro, casi oral; suele incluir, como adorno, aliteraciones. Abundan las genealogías, los litigios, las peleas. El orden es estrictamente cronológico; no hay análisis de los caracteres; los personajes se muestran en los actos y en las palabras. Este procedimiento da a las sagas un carácter dramático y prefigura la técnica del cinematógrafo. El autor no comenta lo que refiere. En las sagas, como en la realidad, hay hechos que al principo son oscuros y que luego se explican y hechos que parecen insignificantes y luego cobran importancia. *(Literaturas germánicas medievales,* pág. 87.)

Vale la pena reproducir esta larga cita porque es difícil encontrar tan acertadamente concentrada una caracterización de las sagas. Tampoco se aleja Borges de lo que sabemos hoy acerca del por qué de esas características, cuando escribe:

> Los rasgos diferenciales de la saga surgieron de las circunstancias que les dieron origen. La saga fue realista porque refería, o pretendía referir, hechos reales; fue minuciosa porque la realidad también lo es; prescindió de análisis psicológicos porque el narrador no podía conocer los pensamientos de las personas sino sus actos y palabras. La saga era una crónica objetiva de hechos históricos; a ello se debe la impersonalidad de su redacción. *(Ibíd.,* pág. 90.)

Creo que se puede establecer una cierta similitud con el carácter de bastantes narraciones del mismo Borges. Seguramente no surgió por influencia de las sagas, pero

[6] *Y desde luego no ha sido el único; para orgullo y, al mismo tiempo, desesperación de los islandeses.*

[7] *Borges escribe* escaldo *en lugar del más habitual* escalda. *Como el término islandés* skáld *es neutro, tanto da una forma como la otra, aunque personalmente prefiero utilizar la segunda.*

[8] *En «Sobre los clásicos», ensayo incluido en* Otras Inquisiciones, *asigna a «algunas de las sagas del Norte» una inmortalidad pareja a la de* La Divina Comedia, *el* Libro de Job *o* Macbeth.

sí considero probable que el gusto de Borges por éstas fuera, entre otras cosas, una consecuencia de sus propias preocupaciones literarias: un estilo nada barroco, preciso y muchas veces minucioso[9] que no es obstáculo sin embargo para que tras él se esconda un «mundo perdido». Si esto era así, tenemos ya razones más que suficientes para entender la atracción que las sagas ejercieron sobre nuestro autor.

Esa atracción puede deberse también al origen que Borges, siguiendo a parte de la erudición decimonónica, atribuye a las sagas:

> Este arte empezó siendo oral; oír cuentos era uno de los pasatiempos de las largas veladas de Islandia. Se creó así, en el siglo X, una epopeya en prosa: la saga. (...) Una o dos generaciones de recitadores orales fijaron la forma de cada saga; éstas se escribieron después, con amplificaciones. (*Literaturas germánicas medievales*, pág. 87.) No se ha guardado el nombre de los autores, porque no los hubo; en el comercio oral, las repeticiones fueron puliéndola, como ocurre con las anécdotas. (*Ibíd.*, pág. 90.)

Hoy día sabemos que las cosas no fueron así: las sagas no se crearon en forma oral, sino que surgieron directamente sobre el pergamino, aunque ciertamente hubo narraciones orales anteriores, pero breves y seguramente no muy parecidas a las sagas que conservamos. Tampoco surgen en el siglo X, ni carecen de autores: se han propuesto con bastante certeza algunos para varias de las sagas más importantes.

Borges no tenía por qué saber esto, pues la bibliografía que maneja es anticuada[10]. Pero, de todos modos, ese carácter oral, esas sagas rehechas y pulidas por la repetición a lo largo de varias generaciones es mucho más adecuado para la imagen personal que el poeta argentino se hace (o quiere hacerse) de las sagas: es mucho más adecuado perder también en el anonimato del pueblo y de los tiempos esas obras que quedan a su vez perdidas para el futuro, estériles; un autor de carne y hueso sentado en su gabinete resultaría sin duda menos atractivo.

Las kenningar

Si las sagas, como vemos, cuentan con la admiración de nuestro autor, la situación de la *poesía de los escaldas* es muy diferente. Borges no la conoce mal, incluso explica «correctamente» sus orígenes; pero no ve en ella algo valioso ni único como en las sagas. Seguramente porque la dicción escáldica está muy lejos de sus propios intereses literarios. Si las sagas eran (para él) obras anónimas, de estilo simple y directo, los poemas escáldicos tienen autor conocido y su estilo es altamente artificioso y complejo. Se trata de obras radicalmente ajenas a la poesía del mismo Borges, al contrario de las similitudes que antes señalé entre su prosa y las sagas. Una de las bases fundamentales de la poesía escáldica son los *kenningar*, y sobre ellos dice Borges:

> Una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran, son las menciones enigmáticas o *kenningar* de la poesía de Islandia. («Las kenningar», pág. 47.)

[9] *Quizá* Funes el memorioso *sea un buen ejemplo de minuciosidad, y la memoria juega también un papel importante en las sagas.*

[10] *Aunque mencione la* Altnordische Literaturgeschichte *de Jan de Vries, mucho más actualizada y donde se presentan las nuevas hipótesis sobre el origen de las sagas.*



Una palabra como «aberración», desde luego, no parece reflejar un excesivo aprecio por estas metáforas estereotipadas que llenan a rebosar cada verso de los escaldas: el significado es lo de menos, sólo parece importar el «goce verbal»:

> Lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo. No invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son términos. El agrado —el suficiente y mínimo agrado— está en su variedad, en el heterogéneo contacto de sus palabras. *(Ibíd.*, pág. 49.)

No son inútiles, sin embargo, porque proporcionan a Borges armas afiladas con las que lacerar a algún poeta «preferido», como Baltasar Gracián. Al comentar un poema de éste[11], afirma:

> El frenesí taurino-gallináceo del reverendo Padre no es el mayor pecado de su rapsodia. Peor es el aparato lógico: la aposición de cada nombre y de su metáfora atroz, la vindicación imposible de los dislates. El pasaje de Egil Skalagrímsson es un problema, o siquiera una adivinanza; el del inverosímil español, una confusión. *(Ibíd.*, pág. 51.)

Si bien no otorga demasiado valor a las *kenningar,* aparte de ese goce puramente verbal, de ese carácter casi de adivinanzas, reconoce en ellas el perdido valor de lo antiguo, guardado aún en la poesía anglosajona *(Beowulf)* o en la *Edda* escandinava. Y no deja de apreciar lo que podríamos llamar «su valor social»:

> Lo cierto es que ejercieron algún día su profesión de asombro y que su gigantesca ineptitud embelesó a los rojos varones de los desiertos volcánicos y los fjords, igual que la profunda cerveza y que los duelos de padrillos. No es imposible que una misteriosa alegría las produjera. Su misma bastedad —peces de la batalla: espadas— puede responder a un antiguo *humour,* a chascos de hiperbóreos hombrones. Así, en esa metáfora salvaje (...), los guerreros y la batalla se funden en un plano invisible, donde se agitan las espadas orgánicas y muerden y aborrecen. *(Ibíd.*, págs. 65-66.)

Es interesante que Borges no tenga mucho que objetar a las *kenningar* de los antiguos poemas anónimos, que ciertamente las usaban con «moderación»[12], mientras rechaza violentamente, igualándolas a otras distracciones nada artísticas, su uso por poetas cortesanos. Como antes apunté, sus propias técnicas poéticas estaban demasiado alejadas de esos poetas-artesanos que más que expresar algo se limitaban a jugar con las palabras: Borges no parece demasiado amigo de la metáfora, recordemos su repudio del movimiento ultraísta, que centraba en ella su quehacer poético. Más que criticar a las *kenningar* en sí, diríamos que las aprovecha para censurar a ciertas escuelas poéticas contemporáneas.

Igual que en las sagas, por tanto, las opiniones de Borges dependen de sus propias ideas literarias; y no podía ser de otra forma, pues el escritor argentino no era un erudito sino un creador. Personalmente, con otros nordistas, no coincido con su negativa valoración de la poesía escáldica; incluso es posible afirmar que tergiversa el valor y la significación de ésta; pero no puede negarse que la conocía bien y que no encajaba en absoluto en su propio quehacer.

[11] *El que comienza: «Después que en el celeste Anfiteatro / El jinete del día / Sobre Flegetonte toreó valiente / Al luminoso Toro / Vibrando por rejones rayos e oro...»*

[12] *Y con moderación las usa él mismo en algunos poemas de tema anglosajón y escandinavo: En los versos de* La moneda de hierro *encontramos «el Cristo Blanco», antigua denominación islandesa para Jesucristo («En Islandia al alba»); y «el festín del cuervo y del águila» («A una espada en York Minster», en* El otro, el mismo) *es un kenning anglosajón. También en «Fragmento»* (ibíd.) *encontramos la sonoridad de expresiones tomadas de los kenningar de la primera poesía germánica.*

Queda por señalar, para concluir este apartado, que las referencias breves y esporádicas a lo escandinavo son habituales en la obra borgiana. Desde menciones de sagas concretas[13] hasta referencias a temas o palabras nórdicas que son claro indicio de que había integrado esa cultura en su propia cultura personal[14], como enseguida tendremos ocasión de comprobar.

II. Lo escandinavo en la poesía de Borges

Jorge Luis Borges no se limita a lo medieval en su interés por el mundo nórdico. Poemas como «A Carlos XII», «Emanuel Swedenborg» (ambos en *El otro, el mismo)* o «Gunnar Thorgilsson» *(Historia de la noche)* parecen atestiguarlo. Sin embargo, en estos poemas también resuenan ecos de tiempos antiguos: «La memoria del tiempo / está llena de espadas y de naves...» («Gunnar Thorgilsson»); «Viking de las estepas, Carlos Doce / de Suecia, que cumpliste aquel camino / del Septentrión al Sur de tu divino / antecesor Odín...» («A Carlos XII»). Distinto es el caso de «Emanuel Swedenborg» ese apasionante personaje más universal que propiamente escandinavo, como también «Olauos Magnus» *(La moneda de hierro,* 1976), interesado sobre todo por el pasado. Borges conocía las literaturas escandinavas modernas pero su huella es muy escasa. Lo que le interesa es el mundo reflejado en las sagas, la *Edda,* los antiguos poemas anglosajones. Y ciertamente es difícil a veces separar lo escandinavo de lo anglosajón, como era difícil también establecer una línea de demarcación entre ambas culturas, entre ambas historias. Y recordemos que el anglosajón fue la vía que llevó a Borges hasta lo escandinavo. También en la poesía pone de manifiesto Borges que ve lo anglosajón como prefiguración de lo moderno. Así sucede en «Hengist quiere hombres» *(El oro de los tigres):* «Hengist los quiere (pero no lo sabe) para la fundación del mayor imperio, para que canten Shakespeare y Whitman, para que dominen el mar las naves de Nelson, para que Adán y Eva se alejen, tomados de la mano y silenciosos, del Paraíso que han perdido.» El contraste con «Islandia» es claro, como vemos ahora. Y los reflejos de Hamlet sólo los ve en Shakespeare y en Saxo Gramático («Los Ecos», *La moneda de hierro),* es decir, en Inglaterra y en el mismo medievo escandinavo. Los «poemas escandinavos», por el contrario, se quedan perdidos en el pasado, y sólo con el pasado se relacionan.

En las páginas que siguen echaré un vistazo al reflejo directo e inmediato de lo nórdico en la poesía de nuestro autor. Serán unas observaciones más bien episódicas pero que podrán poner de relieve hasta qué punto la cultura, la vida y la literatura de la Escandinavia medieval, sobre todo de Islandia, tienen un firme lugar en la obra del poeta argentino.

He de mencionar en primer lugar las huellas inmediatas de esa integración: los casos en que lo nórdico se pone al mismo nivel que otras herencias culturales más familiares. Y no son pocos los poemas que lo atestiguan:

[13] *A la* Barlaams saga *en «Formas de una leyenda» o a* Heimskringla *en «El pudor de la historia» (ambos ensayos en* Otras inquisiciones); *Ulrica* (El libro de arena) *cita la* Völsunga saga *aunque sin mencionar su nombre, añadiendo que los alemanes echaron a perder la trágica historia de Sigurd con sus «tardíos Nibelungos»: nuevamente, lo antiguo —escandinavo— es lo más valioso.*

[14] *En «Tigres Azules» escribe: «Recordé haber leído que en islandés el nombre de Etiopía era "Bláland", Tierra Azul, o Tierra de Negros. El tigre azul bien podía ser una pantera negra». Para un amante de la antigua cultura nórdica, una breve mención como ésta, sin incidencia alguna en la historia y por ello mismo muestra de la perfecta integración con culturas más familiares, resulta especialmente gratificante.*

En «Cristo en la cruz» *(Los conjurados,* 1985), el danés Guthrum se alinea con «la indescifrable Trinidad, los gnósticos / las catedrales, la navaja de Occam, / la púrpura, la mitra, la liturgia...» igual que aparecen «las naves de alto bordo, las azules / espadas que partieron de Noruega» en «Haydée Lange» *(ibíd.),* igual que Sigurd forma parte de una enumeración que incluye al Eufrates, Adán, Zeus, Altamira, Virgilio o César («Himno», en *La cifra,* 1981); algo semejante encontramos en «Cosas» *(El oro de los tigres,* 1972), «El pasado» *(ibíd.),* «Un lector» *(Elogio de la sombra,* 1969) o «Things that might have been» *(Historia de la noche,* 1977). Y es lógico que si consideraba que las sagas eran una parte más de «los clásicos», los elementos que integraban la cultura por ellas representada fueran también algo cotidiano. Ningún otro escritor en lengua castellana, que sepamos, llega a integrar de una forma tan armónica lo escandinavo entre los elementos culturales familiares. En este sentido, pues, Borges hace que lo nórdico penetre hasta lo habitual, lo diario, que esté en un mismo nivel que aquellos personajes, aquellos sucesos que forman parte de la dieta cultural occidental.

Pero hay también poemas de tema nítidamente escandinavo: «Snorri Sturluson» *(El otro, el mismo,* 1964), «Einar Tambarskelver» y «Midgarthormr» *(Los conjurados,* 1985). Es interesante el primero de estos poemas. Borges casi parece sentirse próximo a Snorri[15] y la proximidad entre vida y literatura queda claramente de manifiesto en estos versos: «Has bebido hasta las heces / El deshonor inolvidable. Sobre / Tu pálida cabeza cae la espada / Como en tu libro cayó tantas veces». Los propios conflictos de Borges con el poder no son ajenos, sin duda, a este poema. «Einar Tambarskelve» recoge el valor de la conservación de la historia en la literatura islandesa; sin ésta, aquélla no existiría para nosotros. Se trata en cierto modo de una historia que sólo existe porque es literatura: «Siglos después, alguien salvó la historia / En Islandia. Yo ahora la traslado / Tan lejos de esos mares y de ese ánimo». Quien le salvó fue el mismo Snorri, y Borges parece verse a sí mismo como «traslador» de la antigua historia escandinava.

El Norte aparece también, y no podría ser de otra forma después de lo que hemos estado viendo, en la reflexión más personal de Borges. «Nostalgia del presente» *(La cifra)* es significativo: «En aquel preciso momento el hombre se dijo: / Qué no daría yo por la dicha / de estar a tu lado en Islandia / bajo el gran día inmóvil / y de compartir el ahora / como se comparte la música / o el sabor de una fruta. / En aquel preciso momento / el hombre estaba junto a ella en Islandia». Para Borges, Islandia era un recuerdo, el recuerdo de las sagas, los vikingos, la antigua mitología, Snorri («En Islandia al alba», *La moneda de hierro;* «A Islandia», *El oro de los tigres),* más que una realidad presente.

Claro ejemplo de ese «existir por el pasado» es el poema «Islandia» *(Historia de la noche):* Borges ama a la Isla del Norte, «Qué dicha para todos los hombres, / Islandia de los mares, que existas». Pero la grandeza de Islandia es su legado: «Fría rosa, isla secreta / que fuiste la memoria de Germania / y salvaste para nosotros / su apagada, enterrada mitología...» El presente, en cambio, es prosaico y poco apasionante,

[15] *Muchos lo consideraron un traidor, pues se ofreció a colaborar con el rey noruego para someter Islandia a su poder. Y Borges escribe: «Dura palabra es* traidor. *Sturluson —quizá— era un mero fanático disponible, un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealtades. En el orden intelectual, sé de dos ejemplos: el de Francisco Luis Bernárdez, el mío» (nota 2 en «Las kenningar»).*

inmóvil frente a la agitación del pasado: «Islandia de los cráteres que esperan, / y de las tranquilas majadas. / Islandia de las tardes inmóviles / y de los hombres fuertes / que son ahora marineros y barqueros y párrocos / y que ayer descubrieron un continente.»

La añoranza, el no ser ya lo que en otro tiempo, aparece en otros poemas; puede ser meramente episódica, como cuando Islandia o lo nórdico se cuentan entre las cosas vividas («Elegía», *El otro, el mismo;* «La pesadilla», *La moneda de hierro,* 1976; «The thing I am», *Historia de la noche,* 1977; «Yesterdays», *La cifra;* «El pasado», *El oro de los tigres).* O se ve abocado a la misma muerte que sufrieron los lejanos héroes: «La carga secular de los ayeres / De la historia que fue o que fue soñada / Me abruma, personal como la culpa. / Pienso en la nave que devuelve / A los mares el cuerpo de Scyld Sceaving / Que reinó en Dinamarca bajo el cielo; / Pienso en el alto lobo, cuyas riendas / Eran sierpes, que dio al barco encendido / La blancura del dios hermoso y muerto (...) Pienso en mi propia, en mi perfecta muerte / Sin la urna, la lápida y la lágrima» («Elegía», *La rosa profunda,* 1975)[16]. En «Un lector» *(Elogio de la sombra,* 1969) habla del «estudio del lenguaje de hierro», que nunca podrá culminar: «No acabaré de descifrar las antiguas lenguas del Norte, / No hundiré las manos ansiosas en el oro de Sigurd; / La tarea que emprendo es ilimitada / Y ha de acompañarme hasta el fin, / No menos misteriosa que el universo / Y que yo, el aprendiz». Tampoco los inicios, reflejados en «A Islandia» *(El oro de los tigres)* promete la culminación futura: «Cuando el cuerpo se cansa de su hombre, / Cuando el fuego declina y ya es ceniza, / Bien está el resignado aprendizaje / De una empresa infinita; yo he elegido / el de tu lengua, ese latín del Norte / Que abarcó las estepas y los mares / De un hemisferio y resonó en Bizancio / Y en las márgenes vírgenes de América. / Sé que no la sabré, pero me esperan / Los eventuales dones de la busca, / No el fruto sabiamente inalcanzable. / Lo mismo sentirán quienes indagan / Los astros o la serie de los números... / Sólo el amor, el ignorante amor, Islandia». «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona» *(El Hacedor,* 1960) había esperanza, como la tuvieron aquella lengua y aquellos poemas, que no fueron sino el principio de algo aún más glorioso: «Más allá de este afán y de este verso / Me aguarda inagotable el universo» («Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf»; *El otro, el mismo);* para lo nórdico no hay esperanza, pues se trata de un mundo que acabó, que resultó estéril. El universo anglosajón es *inagotable,* el nórdico es *misterioso.* No creo que se trate sólo de una consecuencia de la edad y de la propia degradación física; ya hemos visto que lo escandinavo es radicalmente distinto a lo inglés, a lo alemán, que es un mundo de por sí, pero un mundo sin continuación.

Los poemas más «escandinavos» nos dicen lo que representaba ese mundo para Jorge Luis Borges. «Snorri Sturluson» *(El otro, el mismo),* personaje apasionante de por sí y por el que nuestro autor tenía un gran interés, es ejemplo de la contradicción de vida y literatura: «Tú, que legaste una mitología / De hielo y fuego a la filial memoria, / Tú, que fijaste la violenta gloria / De tu estirpe de acero y de osadía, // Sentiste con asombro en una tarde / De espadas que tu triste carne humana / Temblaba. En

[16] *Aquí, lo anglosajón y lo nórdico se hermanan; no sólo en la cita del* Beowulf, *poema inglés sobre héroes escandinavos, sino también en la referencia a Baldr, el dios blanco y hermoso.*

esa tarde sin mañana / Te fue dado saber que eras cobarde». Snorri era para Borges una persona de carne y hueso; el poeta sajón, en cambio, no era más que sus propios poemas: «Nunca sabré cómo habrás sido / Cuando sobre la tierra fuiste un hombre. / Seguiste los caminos del destierro; / Ahora sólo eres tu cantar de hierro» («A un poeta sajón», *El otro, el mismo)*. Es curioso el interés *personal* de Borges por Snorri, que ya he comentado. Y es el caso que Snorri, igual que Islandia entera, es para nuestro autor solamente (o casi), el transmisor de lo antiguo, una especie de punto final que después desaparece: en la muerte de un traidor cobarde o en la monotonía de la vida de «marineros, barqueros y párrocos»: Snorri y el país que lo vio nacer son grandes porque recogieron la antigua herencia.

Los poemas dedicados a Islandia son muy bellos, más aún para el conocedor de aquellas tierras: «...esa curiosa luz de tarde inmóvil / Que efunde el vago cielo desde el alba» («A Islandia») se entiende sólo si se ha visto, igual que «las tardes inmóviles» de «Islandia». Pero esas pinceladas, el reflejo de la Islandia real, son escasas. La Isla del Norte es, ya lo he dicho, el recuerdo viviente de la antigüedad mitológica vikinga: «Esta es el alba. / Es anterior a sus mitologías y al Cristo Blanco. / Engendrará los lobos y la serpiente / Que también es el mar. / El tiempo no la roza. / Engendró los lobos y la serpiente / Que también es el mar. / Ya vio partir la nave que labrarán / Con uñas de los muertos. / Es de cristal de sombra en que se mira / Dios, que no tiene cara. / Es más pesada que sus mares / Y es más alta que el cielo. / Es un gran muro suspendido. / Es el alba en Islandia.» («En Islandia el alba», *La moneda de hierro)*. El tiempo se detuvo para Islandia, para sus sagas y sus mitos, que no tuvieron continuación en otros mitos ni en otras letras, se quedaron varados en el tiempo. Y en el presente («lo único que existe») lleva dentro de sí ese pasado donde el tiempo está perdido para siempre.

«La serpiente que es el mar» es «Midgarthormr» *(Los Conjurados»)*, el último poema escandinavo de Borges que conozco. El poema sigue a «Un lobo», el último de Inglaterra, «Odín y Thor lo saben». Y la gran serpiente es infinita como la «Biblioteca de Babel» o «El libro de arena»: «Sin fin el mar. Sin fin el pez, la verde / serpiente cosmogónica que encierra, / verde serpiente y verde mar, / la tierra, / como ella circular. La boca muerde / la cola que le llega desde lejos, / desde el otro confín». Pero no es real, aunque sí lo es: «Soñada fue en Islandia. Los abiertos / mares lo han adivinado y lo han temido», y también es intemporal, del pasado, del presente y el futuro (quizá porque no existe...): «volverá con el barco maldecido / que se arma con las uñas de los muertos. / Alta será su espléndida agonía / del crepúsculo aquel que no se nombra. / Su imaginaria imagen nos mancilla. / Hacia el alba lo vi en la pesadilla». Borges no se está limitando, desde luego, a contar los antiguos mitos que narrara Snorri.

Prefiero dejar la interpretación más profunda del significado de los elementos escandinavos en la poesía de Borges a quienes sepan de su obra más que yo. Como conclusión de estas páginas, destinadas más a glosar «lo escandinavo en Borges» que «el Borges escandinavo», baste con repetir algo ya dicho: no se trató de un interés

puramente académico, aunque también lo hubo. En lo nórdico halló el poeta argentino algo muy próximo a sus propias inquietudes, a su propia y peculiar manera de ver el mundo, el tiempo, la literatura y la trascendencia. Nadie como él, en todo el mundo hispánico, se ha acercado tanto al perdido y lejano mundo del medievo boreal.

Enrique Bernárdez

Borges, en una caricatura de Sábat



El relato policial en Borges

Las teorías sobre el relato policial. Las tesis de Borges

La caracterización del relato policial es una de las cuestiones más debatidas en los estudios recientes de narratología. Se discute, por ejemplo, si la novela detectivesca clásica y la novela negra responden o no a modelos diferentes. Y se argumenta que si el arquetipo trágico de la primera es *Edipo Rey*, el de la segunda lo constituye la *Orestiada* o quizá *Filoctetes*, y que mientras la novela de estilo inglés es un puro juego formal, una especie de crucigrama, la novela negra se erige en testimonio de una época y de una sociedad determinadas. En muchos casos, sin embargo, resulta complicado precisar los límites de una y otra modalidad.

En la base de la novela policial siempre reside el juego: el juego de ajedrez, el juego de las damas chinas, como propone Fereydoun Hoveyda[1], o el juego de ingenio como sostiene Borges[2]. El desarrollo de la intriga coincide con el desarrollo del juego y al final en una y otro siempre acabarán triunfando la lógica y la inteligencia deductiva. Borges, como luego se verá, concede una especial importancia a estos instrumentos racionales. Gracias a ellos, según Régis Messac, la novela policial intentará el descubrimiento metódico y gradual de un acontecimiento misterioso[3].

Messac ha estudiado con detenimiento todos los rastros que dejaron en este tipo narrativo las primeras aventuras del pensamiento científico, y cree también que en *Edipo Rey* se encuentra la primera investigación policial. No todos, sin embargo, opinan de igual forma.

El problema, según Boileau-Narcejac, debería plantearse así: ¿cómo la reflexión se agregó a la ficción, enriqueciéndola y organizándola, otorgándole un interés nuevo? La respuesta para este autor es fácil: la primera fusión del pensamiento lógico y de lo maravilloso se operó gracias al recurso del enigma:

[1] *Hoveyda, F.:* Histoire du roman policier, *París, 1956, trad. española* Historia de la novela policíaca, *Madrid, Alianza Editorial, 1967.*

[2] *Borges, J.L.: «El cuento policial», en* Borges oral, *Buenos Aires, Emecé Editores/ Editorial de Belgrano, 1979, págs. 72 y ss.*

[3] *Messac R.:* Le «detective novel» et l'influence de la pensée scientifique, *Paris, Champion, 1929.*

> El oráculo es la forma arcaica de la novela policial. La Pitonisa, la Esfinge, simbolizan una amenaza que puede ser conjurada por medio de un pensamiento arriesgado. Para Edipo, convertido en detective, equivocarse significa la muerte. Debe resolver un problema aparentemente insoluble: ¿cuál es el animal que tiene cuatro patas por la mañana, dos al mediodía y tres por la tarde? Este problema planteado por los dioses, sólo la inteligencia humana lo puede resolver. Y puede hacerlo porque lo maravilloso no es ni oscuro ni invencible: es solamente peligroso. Edipo, pues, triunfa[4].

Borges matizará que la novela policial no es la «explicación de lo inexplicable sino de lo confuso», de lo confuso sólo en apariencia.

En el ejemplo edípico, la adivinanza proviene del oráculo y responde de modo tan preciso al movimiento espontáneo de la curiosidad, que no sorprende encontrarla siempre en las tradiciones más antiguas, tanto en las orales como en las escritas. La adivinanza, según Boileau-Narcejac, hace aparecer como excepcional una relación trivial, de tal modo que nos parezca fabulosa. Inventar una adivinanza es escribir una historia empezando por el final: «es partir del epílogo para imaginar el prólogo. Edgar Poe lo hizo para divertirnos, y en la antigüedad los hombres lo hacían para liberarse del yugo de la superstición. La adivinanza es una demostración del librepensamiento y el esfuerzo que exige para vencer el poder de las palabras pronto conduce, más que a negar el poder de las fórmulas y de los encantamientos, a descubrir que la reflexión posee eficacia propia, fuera de los procedimientos comunes a la magia, y que es también como una magia capaz de librarnos del miedo. Las aventuras de los príncipes de Serendip no significan otra cosa»[5].

Estas fábulas antiguas del Ceilán son las que inspiraron a Voltaire para escribir su *Zadig*. Sin embargo no conviene exagerar el papel que en la historia de la novela policial han desempeñado tales aventuras. Si Régis Messac les concede una significación excesiva, Boileau-Narcejac piensa, por el contrario, que son solamente un ejemplo de la utilización por los narradores del razonamiento como adorno del relato. No estamos, por lo tanto, ante el germen del *Discurso del Método*, sino simplemente ante una utilización controlada de lo misterioso y lo maravilloso.

Roger Caillois, al estudiar en *Puissances du Roman* el origen y la evolución del relato policial, hace especial hincapié en el libro citado de Régis Messac y se refiere igualmente a la consideración general del *Edipo Rey* como «el debut glorioso de la novela policial»[6]. No está de acuerdo, sin embargo, con que este anacronismo se haya convertido en un error comúnmente aceptado. Además, todos los espectadores del drama de Sófocles sabían perfectamente quién era el asesino de Layo y conocían con detalles el papel desempeñado por Edipo[7].

El *Edipo Rey* es para Caillois la antítesis de una novela policíaca: el público sabía precisamente lo que el detective ignoraba. El público conocía que Edipo era el que se había acostado con su madre y el que había causado la muerte de su padre. Cuando el personaje-detective descubre esta verdad, no puede soportarlo: se arranca los ojos y echa la noche en su torno.

[4] *Boileau-Narcejac:* La novela policial, *Buenos Aires, Paidós, 1968, pág. 20.*

[5] Ibíd., *págs. 21-22.*

[6] *Caillois, R.:* Puissances du Roman, *Marseille, Sagitaire, 1942, pág. 79.*

[7] Ibíd., *págs. 79-80.*



Caillois niega igualmente que puedan encontrarse en los cuentos de Voltaire los primeros ejemplos de relatos policíacos. Piensa más bien que es la novela de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, la que marca el comienzo del género. Tal afirmación constituyó uno de los elementos desencadenantes de su polémica con Jorge Luis Borges. Borges, en su crítica en la revista *Sur* al libro de Caillois, asegura que éste quiere derivar el género policial «de una circunstancia concreta: los espías anónimos de Fouché»[8], y le recuerda que *Une ténébreuse affaire* —«obra que prefigura con vaguedad las novelas policiales de nuestro tiempo»— es de 1841, es decir, del año en que aparecieron *The murders in the Rue Morgue*, espécimen perfecto del género. Caillois, por su parte, en la «Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges» admite la originalidad de la obra de Poe y reconoce gustoso que el *Doble asesinato* y sobre todo *La carta robada* constituyen «las primeras y admirables manifestaciones de la técnica propia de la novela policial, los primeros relatos ejemplares que no han sido hechos según el orden del acontecimiento, sino del descubrimiento»[9]. Confiesa no haber distinguido bastante explícitamente la historia de la técnica de la historia de la materia. Añade, además, que merecía la pena oponer como precursores enemigos y complementarios, a Poe y a los autores mencionados. En una «observación final», Borges vuelve sobre estas afirmaciones y concluye que «la conjetura de Caillois no es errónea; entiendo que es inepta, inverificable».

El alcance y los extremos de esta polémica han sido analizados por Arturo Echavarría.

En una dirección paralela a la de Caillois, Boileau-Narcejac ve prefigurados en *Une ténébreuse affaire* algunos rasgos singularizadores de la novela policial: la investigación, las pistas falsas, el cambio imprevisto, el juicio ante un tribunal... Si ya Voltaire en *Zadig*, retomando los razonamientos de los príncipes de Serendip, pasa fácilmente de lo conocido a lo desconocido, y este mismo procedimiento es utilizado por Schiller en *Los ladrones* y por Beaumarchais en el episodio de la carta de *El barbero de Sevilla*, «quedaba por hacer la síntesis del relato y del razonamiento. Faltaba comprender que el razonamiento puede ser expresado en forma de relato y que su progresión lógica es al mismo tiempo una progresión dramática»[10]. Y esto fue justamente lo que llevó a cabo Balzac en la novela citada. Pero el realismo de la novela de Balzac no es todavía el realismo del relato detectivesco. Si la novela —incluso la de Balzac— siempre modifica la realidad, la novela policíaca clásica —en la medida en que es intencionalmente deductiva— puede transformar con más libertad el referente. En *Une ténébreuse affaire*, según Carlos Pujol, vemos cómo la ficción invade la Historia para servirse de ella, pero también para explicarla, y cómo se combinan la realidad, la ficción y la tradición oral[11].

Boileau-Narcejac corrige algunas de las formulaciones de Caillois, y asegura que Balzac, creador de gran ímpetu, siempre amó el misterio por el misterio mismo. Añade, además, que el autor de la *Comedia humana* era un escritor incapaz de escribir un relato al revés, incapaz de imaginar el final antes que el comienzo. Siente los acontecimientos a través de los personajes; no configura los personajes de acuerdo con

[8] *Borges, J.L.: Crítica a* Le roman policier, *de R. Caillois,* Sur, *año XII, n.º 91, abril, 1942, pág. 56.*

[9] Ibíd., *págs. 71.*

[10] *Boileau-Narcejac:* Op. cit., *pág. 32.*

[11] *Pujol, C.: Prólogo a la edición española de* Une ténébreuse affaire, *Barcelona, Bruguera, 1984, págs. 5 y ss.*



los acontecimientos, que es la característica esencial de la novela policial. El autor policial escribe dos historias al mismo tiempo: la del culpable y la del justiciero. Por ese motivo ha de organizar la intriga de tal modo que siempre le llegue al detective de una forma velada u opaca. Esta manera de organizar el material narrativo supone una de las principales novedades respecto a la narrativa de Zola y a la novela tradicional en general. Edgar Allan Poe es uno de los primeros en construir el universo novelesco atendiendo a estos parámetros. Todos coinciden en que su creación genial, el caballero Dupin, es una maravillosa máquina de pensar, un equivalente del jugador de ajedrez. Casi todas las reglas del juego policial aparecen ya en los relatos de Poe, sobre todo en *Los crímenes de la calle Morgue,* en *El misterio de Marie Roget,* y en *La carta robada.* Auguste Dupin abre el camino a Sherlock Holmes y a cuantos detectives vienen detrás. En esto también están de acuerdo casi todos los investigadores del género. Borges lo ha explicado con su precisión y tino acostumbrados:

> En 1841, un pobre hombre de genio, cuya obra escrita es tal vez inferior a la vasta influencia ejercida por ella en las diversas literaturas del mundo, Edgar Allan Poe, publicó en Philadelphia *Los crímenes de la Rue Morgue,* el primer cuento policial que registra la historia. Este relato fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, el investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal y un tanto borroso del investigador. El investigador se llamaba Auguste Dupin; con el tiempo se llamaría Sherlock Holmes... Veintitantos años después aparecen *El caso Lerouge,* del francés Emile Gaboriau, y *La dama de blanco* y *La piedra lunar,* del inglés Wilkie Collins [12].

No suelen concitar tal unanimidad, sin embargo, estas dos últimas narraciones citadas por Borges, una de las cuales, *The Moonstone (La piedra lunar),* es «la más perfecta novela policial», según el parecer de Eliot. *The Moonstone* apareció por entregas en la revista *All the Year Round,* desde el 4 de enero hasta el 8 de agosto de 1868 y fue William Tinsley quien la publicó por primera vez en forma de libro ese mismo año. Uno de los méritos del discurso policial de Wilkie Collins —y uno de los rasgos de su modernidad— es haber sabido presentar la trama a través de diversos y sucesivos puntos de vista. Mediante ellos, se pretende aclarar (o confundir, según el interés de los personajes en la historia) la intriga novelesca. Cada versión constituye un auténtico ejercicio de estilo, en el que cada opinión genera nuevas opiniones, y los comentarios, al multiplicarse, se desdoblan sugiriendo nuevas posibilidades. Este juego intelectual es, en definitiva, el objetivo de toda novela policíaca —juego que, por cierto, es el que entretiene la vida de la mayor parte de los hombres—, a saber: un despliegue constante de ambigüedades en pos de la verdad.

La aparición de esta novela suscitó una polémica en la que intervinieron, entre otros, Swinburne, Chesterton, Kipling, Eliot y Borges. Este último asegura que las novelas de Collins merecen mucho más que una respetuosa mención histórica.

T.S. Eliot sostiene que «para disfrutar y apreciar la obra de Wilkie Collins, hay que ser capaz de volver a reunir los elementos que se disociaron en la novela moder-

[12] *Borges, J.L.: Introducción a* La piedra lunar, *de Wilkie Collins, Barcelona, Montesinos, 1981, pág. 7.*

na. Collins es el contemporáneo de Dickens, Thackeray, George Eliot; de Charles Reade y casi del Capitán Marryat». Según la opinión de T.S. Eliot, *La dama de blanco* es la mejor novela de Wilkie Collins.

La perfecta construcción detectivesca de *La piedra lunar* tiene su equivalente en *La dama de blanco* en su inolvidable galería de personajes, movidos por los hilos de una intriga que va de sorpresa en sorpresa. El interés de la trama narrativa en *La dama de blanco* no se ha separado nunca de los psersonajes. El propio autor ha confesado que Laura, Miss Halcombe, Anne Catherick, el Conde Fosco, Mr. Fairlie y Walter Hartright le han conseguido amigos en todas partes donde han sido conocidos[13]. Según Eliot, los dos protagonistas de la novela, la bondadosa Marian y el Conde Fosco «son personajes tan "reales" para nosostros como Becky Sharp o Emma Bovary».

Swinburne sostuvo que *La piedra lunar* es una obra maestra, y Fitztgerald prefirió *La dama de blanco* a las obras de Fielding y de Jane Austen.

En la línea de *La dama de blanco* y *La piedra lunar* hay que situar *Armadale*, publicada por entregas entre 1864 y 1866. En ella se combinan lo melodramático y lo policial, poniendo de manifiesto una vez más la habilidad del autor para urdir tramas complejas. Uno de los principales problemas generadores de la intriga en *Armadale* es el de la identidad personal, tema también muy recurrente en los relatos policiales de Borges.

Chesterton —según la opinión del mismo Borges— ha juzgado estas novelas de Wilkie Collins superiores a los más afortunados ejemplos de la escuela contemporánea. Y si más arriba se ha destacado la importancia de los personajes en *La dama de blanco*, Borges considera que «*La piedra lunar* no sólo es inolvidable por su argumento, también lo es por sus vívidos y humanos protagonistas: Betteredge, el respetuoso y repetidor lector de *Robinson Crusoe;* Ablewhite, el filántropo; Rosanna Spearman, deforme y enamorada; Miss Clack, "la bruja metodista"; Cuff, el primer detective de la literatura británica»[14].

Borges reproduce a continuación las siguientes palabras del poeta T.S. Eliot:

> No hay novelista de nuestro tiempo que no pueda aprender algo de Collins sobre el arte de interesar al lector, mientras perdure la novela, deberán explorarse de tiempo en tiempo las posibilidades del melodrama. La novela de aventuras contemporánea se repite peligrosamente: en el primer capítulo el consabido mayordomo descubre el consabido crimen; en el último, el criminal es descubierto por el consabido detective, después de haberlo descubierto el consabido lector. Los recursos de Wilkie Collins son, por contraste, inagotables[15].

Borges considera a Wilkie Collins «un maestro de la vicisitud de la trama, de la patética zozobra y de los desenlaces imprevisibles», y hace especial hincapié en los diversos y sucesivos puntos de vista que ponen en boca de los diversos protagonistas la sucesiva narración de la fábula. El procedimiento cuenta con notables antecedentes y con ilustres seguidores:

> Este procedimiento, que permite el contraste dramático y no pocas veces satírico de los puntos de vista, deriva, quizá, de las novelas epistolares del siglo dieciocho

[13] *Collins, W.: Prefacio a la edición de* La dama de blanco, *trad. española de Maruja Gómez Segalés, Barcelona, Montesinos, 1984, pág. 6.*

[14] *Borges, J.L.: Introducción a* La piedra lunar, ed. citada, *págs. 7-8.*

[15] Ibíd., *pág. 8.*

y proyecta su influjo en el famoso poema de Browning *El anillo y el libro,* donde diez personajes narran uno tras otro la misma historia, cuyos hechos no cambian, pero sí la interpretación. Cabe recordar, asimismo, ciertos experimentos de Faulkner y del lejano Akutagawa, que tradujo, dicho sea de paso, a Browning[16].

En un lugar bastante distanciado de Wilkie Collins, —y sin olvidar nunca el primer referente de Poe—, Borges sitúa al francés Emile Gaboriau. No está de acuerdo con el carácter de precursor que le asigna Caillois, y argumenta que en Francia el género policial es un préstamo.

Los precedentes del género policíaco en Francia hay que buscarlos en las *Memorias* (1829), de François-Eugène Vidocq. Este autor se relacionó con los escritores franceses más significativos de su época. Víctor Hugo se inspiró en su personalidad para caracterizar a Jean Valjean y al «père Madeleine» de *Los miserables.* Alejandro Dumas padre, Eugenio Sue y Frederic Soulié encuentran en la descripción de los bajos fondos realizada por Vidocq un material nada desdeñable para sus obras. Balzac, amigo íntimo de Vidocq, se sirvió de este personaje para describir a Vautrin, que con Rastignac y Rubempré, son los más significativos de *La comedia humana.*

Pero, aparte de estos antecedentes, es Emile Gaboriau —como apunta Borges— el que inaugura el relato policial en Francia. Su novela *El caso Lerouge* alcanzó un éxito muy dilatado y fijó los rasgos de la novela-enigma en este país. A partir de esta obra se desarrolla el folletinismo policíaco francés de aventuras, aunque sin atenerse a las severas normas que al enigma le asigna Gaboriau.

Una modificación de los procedimientos de Gaboriau supone también la narrativa policíaca de Simenon. Georges Simenon, nacido en Lieja en 1903, fue reconocido ya en los años treinta por intelectuales de la talla de André Gide o Carl Jung. Su novelística, como observa Néstor Luján, «representa el paso de los problemas de la novela-enigma, esenciales en la novela tradicional que es averiguar quién ha cometido el crimen a cómo se ha cometido que es mucho más refinado y, sobre todo en el caso de Maigret, por qué se ha cometido»[17].

Por su parte, los enigmas que resuelve Miss Marple en las novelas de Agatha Christie, aunque a veces hagan referencia a los problemas fundamentales de la vida, casi siempre se presentan con un tono menor. Así lo reconoce el propio personaje:

> Es cierto que he llevado lo que se llama una vida tranquila, pero he tenido muchas experiencias resolviendo pequeños problemas que fueron surgiendo a mi alrededor. Algunos verdaderamente ingeniosos, pero de nada serviría contároslo, ya que son cosas de tan poca importancia que no les interesarían[18].

Esta autoparodia no es exclusiva de la narrativa de Agatha Christie, sino que está presente a lo largo de toda la novela policíaca, desde Allan Poe a Dashiell Hammet. Ello permite, como explica Ulysses Santamaría, una triple lectura: la de la aventura relatada, la de la parodia del género y la del nivel didáctico del ejercicio lógico. Los investigadores acentúan especialmente uno de estos aspectos: si Roger Caillois hace especial hincapié en el carácter de juego[19], Borges insistirá también en el juego, pe-

[16] Ibíd., *pág. 7.*
[17] *Luján, N.: «Novela policíaca francesa»,* Cuadernos del Norte, *n.º 19, pág. 16.*
[18] *Christie, A.:* El hombre del pulgar de San Pedro, *Barcelona, Molino, 1979, pág. 76.*
[19] *Caillois, R.:* Puissances du Roman, *págs. 95 y ss.*



ro en el juego de ingenio, en la agudeza y el juego lógico. En Borges, el juego deviene siempre —como observa Blas Matamoro— «juego trascendente»[20]. Ya en *Los laberintos policiales* y *Chesterton*[21] y en el prólogo al *Club de los negocios raros* de este último resalta la naturaleza lógica del relato policial[22]. En los relatos policiales de Chesterton todo se justifica: los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior. Sobre ello mismo insiste en su conferencia «El cuento policial», pronunciada el 16 de junio de 1978 en la Universidad de Belgrano. En este trabajo, centrado casi exclusivamente en la obra de Poe, asegura que este autor inaugura la mejor tradición del relato policíaco: «Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. Este hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde el padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda. El primero de todos ellos, el modelo, el arquetipo podemos decir, es el caballero Charles Auguste Dupin»[23].

Borges imagina a los personajes de Poe recorriendo las calles desiertas de París, de noche y, «hablando ¿sobre qué? Hablando de filosofía, sobre temas intelectuales»[24].

Más adelante vuelve a hacer referencia a la naturaleza intelectual de este género: «Además, al principio de cada cuento, para hacernos notar cómo Poe tomaba de un modo intelectual el cuento policial, hay disquisiciones sobre el análisis, hay una discusión sobre el ajedrez, se dice que el *whist* es superior o que las damas son superiores»[25]. Estas afirmaciones constituyen un motivo recurrente de la conferencia: «Tenemos, pues, el relato policial como un género intelectual»[26]. Borges piensa que se ha olvidado su origen intelectual, aunque «éste se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa, allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre»[27].

Borges finaliza su conferencia haciendo una apología del «género»:

> En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. Estos, los han escrito escritores subalternos, algunos los han escrito escritores excelentes: Dickens, Stevenson y, sobre todo, Wilkie Collins. Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio[28].

Aunque con una orientación distinta, Ernesto Sábato ha terminado reconociendo el carácter intelectual del relato policíaco cultivado por Poe y por el mismo Jorge Luis Borges:

> Edgar Poe inventó ese relato estrictamente racional en el que el detective no corre por los tejados sino que construye cadenas de silogismos; y en el que su criminal podría (y tal vez debería) ser designado por un símbolo algebraico. Borges, en colaboración con Bioy Casares, lleva hasta el extremo lógico el invento de su antecesor, haciendo que el detective don Isidro Parodi resuelva los enigmas encerrado entre cua-

[20] *Matamoro, B.:* Jorge Luis Borges o el juego trascendente, *Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1971.*

[21] *Borges, J.L.: «Los laberintos policiales y Chesterton»,* Sur, *n.º 11, págs. 92-94.*

[22] *Borges, J.L.: Prólogo a* El club de los negocios raros, *Barcelona, Ediciones del Cotal, 1980.*

[23] *Borges, J.L.:* El cuento policial, *en* Borges oral, *Buenos Aires, Emecé Editores/ Editorial de Belgrano, 1986, pág. 72.*

[24] Ibíd., *pág. 74.*

[25] Ibíd., *pág. 76.*

[26] Ibíd., *pág. 77.*

[27] Ibíd., *pág. 79.*

[28] Ibíd., *pág. 80.*

tro paredes: réplica exacta del matemático Le Vernier, que enclaustrado en su cuarto de calculista indica a los astrónomos de un observatorio la presencia de un nuevo planeta[29].

Estos escritores siguen el ideal de Leibniz, según el cual no hay casualidades y todo tiene su «raison d'être». El discurso policial, ordenando el curso caótico de las cosas, no hace sino seguir el ideal del conocimiento leibniziano, es decir, el de ir reduciendo la masa caótica de las «verités de fait» al orden divino de las «verités de raison». Es lo mismo que hacen los físicos al expresar el complejo mecanismo de un proceso en una fórmula matemática.

La importancia que Borges concede a este tipo narrativo, le lleva no sólo a teorizar sobre el género, sino a escribir él mismo relatos policiales y a impulsar y sacar a la luz varias colecciones y antologías de estos relatos. Las publicadas, juntamente con Bioy Casares, con el título de *Los mejores cuentos policiales, primera*[30] y *segunda serie*[31], son las más representativas.

El relato policial en Borges

Podría afirmarse que la técnica policial siempre está presente en los relatos borgianos por la importancia que adquieren en ellos numerosos recursos destinados a suscitar la expectativa y la sorpresa. Algunas de estas ficciones, sin embargo, como *La muerte y la brújula, Las ruinas circulares, El jardín de senderos que se bifurcan, Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto, El acercamiento a Almotásim, Emma Zunz, La forma de la espada* o los relatos publicados conjuntamente con Bioy Casares con el pseudónimo de H. Bustos Domecq, como *Seis problemas para don Isidro Parodi*, se atienen específicamente al código policiaco.

En la citada conferencia de la Universidad de Belgrano sobre «El cuento policial», Borges considera *La muerte y la brújula* como uno de sus relatos representativos del género: «He intentado el género policial alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra. He escrito *La muerte y la brújula*. Algún texto policial con Bioy Casares, cuyos cuentos son muy superiores a los míos»[32]. Bastantes años antes se había referido ya el autor a este relato delimitando sus coordenadas espacio-temporales:

> *La muerte y la brújula* ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria. Ya redactada esta ficción, he pensado en la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca: la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse por años, tal vez por siglos; la primera letra del Nombre podría articularse en Islandia; la segunda, en México; la tercera en el Indostán. ¿Agregaré que los Hasidin incluyeron santos y que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento?[33].

[29] *Sábato, E.:* El escritor y sus fantasmas *(1963), Barcelona, Seix Barral, 1981, pág. 72.*

[30] *Borges, J.L.—Bioy Casares, A.:* Los mejores cuentos policiales, 1.ª serie, *Buenos Aires, Emecé, 1943 (4.ª ed. 1962); y Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1972.*

[31] *Borges, J.L.—Bioy Casares, A.:* Los mejores cuentos policiales, 2.ª serie, *Buenos Aires, Emecé, 1951 (4.ª ed. 1962); y Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1972.*

[32] *Borges, J.L.:* El cuento policial. cit., *pág. 79.*

[33] *Borges, J.L.:* Ficciones *(1935-1944), Buenos Aires,* Sur, *1949; Buenos Aires, Emecé, 1956; Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1971; Barcelona, Planeta, 1985, [cito por esta última edición, págs. 119-120].*



En esta ficción, Erik Lönrot es un personaje que se cree «un puro razonador, un Auguste Dupin»[34]. El narrador añade, sin embargo, que había en él algo de aventurero y hasta de tahur. Lönrot cree haber descubierto los mecanismos de los tres crímenes cometidos a intervalos regulares de un mes. El primer crimen ocurrió el 3 de diciembre en el Hôtel du Nord «ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto»[35]. El segundo tuvo lugar «la noche del tres de enero, en el más desamparado y vacío de los huecos suburbios occidentales de la capital»[36]. El tercero se perpetró el día tres de febrero. El comisario Treviranus envía a Lönrot una carta firmada *Baruj Spinoza* y un minucioso plano de la ciudad que ha recibido la noche del primero de marzo. Erik Lönrot estudia estos documentos detenidamente: «Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también... Sintió de pronto que estaba por descifrar el misterio. Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición»[37]. El cuarto crimen es inevitable: así parecen revelarlo las cuatro letras del Tetragarámaton y la ubicación geográfica de los tres lugares donde se han cometido los asesinatos. La conclusión resulta irrevocable: el cuarto crimen ocurrirá el tres de marzo, a la hora del ocaso, en la quinta de Triste-le-Roy. Lönrot, siguiendo los dictados de esa lógica, se propone descubrir al asesino, sin sospechar que él mismo será la víctima de ese crimen cuyo enigma cree haber resuelto. Lönrot piensa que ha descubierto el esquema planeado por el asesino. Sin embargo, lo que realmente ha hecho es seguir el juego inventado por su vengador para atraparlo. La ilusión de haber descifrado el enigma de ese plan, cuando en realidad sólo ha ido cogiendo los cebos tendidos por Scharlach, presenta, según Jaime Alazraki, el problema de la impotencia humana ante la fatalidad del destino[38]. Scharlach ha ido tejiendo un laberinto en torno al hombre que había encarcelado a su hermano:

> De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy. En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno al hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería[39].

Scharlach le descubre además a Lönrot que la serie de crímenes no era triple sino cuádruple. Un prodigio en el Norte, otros en el Este y en el Oeste, reclaman un cuarto prodigio en el Sur; el Tetragrámaton —el nombre de Dios, JHVH— consta de cuatro letras; los arlequines y la muestra del pinturero sugieren cuatro términos. Scharlach subrayó cierto pasaje en el manual de Leusden; ese pasaje manifiesta que los hebreos computaban el día de ocaso a ocaso; ello da a entender que las muertes ocurrieron el cuatro de cada mes. Scharlach envió el triángulo equilátero al comisario Treviranus y presintió que Lönrot añadiría el punto que faltaba. El punto que determina un rombo perfecto, el punto que prefigura el lugar donde una exacta muerte espera a Lönrot.

[34] Ibíd., *pág. 148.*

[35] Ibíd., *pág. 148.*

[36] Ibíd., *pág. 151.*

[37] Ibíd., *pág. 156.*

[38] *Alazraki, J.:* La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, *Madrid, Gredos, 1983, 3.ª ed., pág. 72.*

[39] *Borges, J.L.: «La muerte y la brújula», en* Ficciones, ed. cit., *págs. 159-160.*

Todo ha sido premeditado para atraerlo a las soledades de Triste-le-Roy. Lönrot evita los ojos de Scharlach, mira los árboles y el cielo subdivididos en rombos turbiamente amarillos, verdes, rojos, y considera por última vez el problema de las muertes simétricas y periódicas:

> En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin—. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.
> —Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sóla línea recta y que es invisible, incesante.
> Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego[40].

Ernesto Sábato sugiere dos posibilidades de interpretación de este relato: o bien se trata de algo sucedido pero rigurosamente causal (Lönrot puede prever el crimen, pero no puede impedirlo), o bien es la descripción de un objeto ideal, como un triángulo o un hipogrifo: «en cualquiera de los dos casos no hay transcurso sino en apariencia. Como en todo universo determinista, nada es realmente nuevo y "todo está escrito", como diría alguno de esos textos musulmanes que con razón gusta de citar Borges. Al convertirse en pura geometría, el cuento ingresa en el reino de la eternidad. Y cuando lo leemos, ese museo de formas perpetuas asume un simulacro de tiempo, prestado por nosotros mismos, los lectores; y en el momento en que la lectura termina, las sombras de la eternidad vuelven a posarse sobre criminales y policías. Literatura acrónica, de la que los racionalistas como Borges pueden saltar a conjeturas de este género: ¿No seremos nosotros también un libro que Alguien lee? ¿Y no será nuestra vida el tiempo de la Lectura?»[41].

En *Las ruinas circulares*, la vida ya no es un libro que alguien lee, sino un sueño que otro sueña. La hipótesis de que la realidad sea un sueño es una constante que se reitera en Borges con tenacidad. Y como ésta es la hipótesis que el racionalismo ha defendido desde sus comienzos, el auténtico patrón de Borges, según Sábato, es Parménides[42]. Para Jaime Alazraki, la doctrina budista del mundo como sueño de Alguien o de Nadie es uno de los temas centrales de la narrativa borgiana. Pero, además de sus relaciones con el budismo y con la filosofía idealista, *Las ruinas circulares* y otros relatos están impregnados de nociones de extracción cabalística, como han demostrado Alazraki, Saúl Sosnowski y Edna Aizenberg, entre otros[43].

El relato *Las ruinas circulares*, que fue incluido por Borges en *El jardín de senderos que se bifurcan*[44], aparece recogido en la antología de *El cuento fantástico*, de Roger Caillois[45]. La fábula que se desarrolla en esta narración es la de un hombre que sueña a otro hasta darle apariencia de vida, para descubrir al final que él también está siendo soñado. Al principio de la narración, el protagonista llega a un templo destruido por antiguos incendios. En este recinto circular decide llevar a cabo el proyecto

[40] Ibíd., *págs. 162-163.*

[41] *Sábato, E.:* El escritor y sus fantasmas, ed. cit., *págs. 73-74.*

[42] Ibíd., *pág. 71.*

[43] *Alazraki, J.: «Borges and the Kabbah»,* Tri Quaterly Northwestern University, *Illinois, n.° 25, Fall, 1972, págs. 240-267.*
Sesnowski, S.: Borges y la Cábala: la búsqueda del verbo, *Buenos Aires, Hispamérica, 1976.*
Aizenberg, E.: «The Aleph's weaver», Potomak, Scripta Humanistica, *1984.*

[44] *Borges, J.L.:* El jardín de senderos que se bifurcan, *Buenos Aires,* Sur, *1941-1942; ed. aumentada, Buenos Aires, Emecé, 1956.*

[45] *Caillois, R.:* Antología del cuento fantástico, *Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967 [2.ª ed., 1970].*

mágico que había agotado el espacio entero de su alma: «El propósito que lo guiaba no era imposible aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad»[46]. Al principio, los sueños eran caóticos; poco después, fueron de naturaleza dialéctica. Después de muchas noches de frustraciones, insomnios y fracasos, logra soñar un hombre íntegro, pero éste ni se incorpora ni habla. Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, sus ruegos son atendidos por la efigie del templo destruido, que le promete animar el fantasma soñado. Todas las criaturas, excepto el Fuego y el soñador lo creerán un hombre de carne y hueso. En el sueño del hombre que sueña, el soñado se despierta; durante dos años el mago le descubre los arcanos del universo y el culto del Fuego, y cuando lo estima preparado para nacer lo besa por primera vez y lo envía a otro templo. Pasado cierto tiempo, una noche dos remeros le hablan de un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de atravesar el fuego y no quemarse. El soñador teme que su criatura descubra que es una simple proyección suya y conozca su condición de mero simulacro. Sin embargo, el mago recuerda que, de todas las criaturas que componen el orbe, el fuego es la única que sabe que su hijo era un fantasma, y este pensamiento le apacigua. Al final, se repite lo acontecido desde hace muchos siglos: las ruinas del santuario del dios del fuego son destruidas por el fuego. El mago, como Lönrot en *La muerte y la brújula*, se enfrenta a su final: «En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo»[47]. El sueño es de nuevo la clave del enigma. Jaime Alazraki, que ha analizado con detenimiento la estructura y la función de los sueños en los cuentos de Borges, señala la dificultad que presenta este estudio, por el delgado límite que en el mundo de sus ficciones separa la representación de la realidad como acontecer histórico (imaginario) de la realidad concebida como acaecer onírico[48]. El relato, que lleva como epígrafe un fragmento del *Through the Looking-Glass*, de Lewis Carroll («And if he left off dreaming about you...») anuncia ya al principio una de las claves del enigma: «Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche...»[49]. Aquí se contiene ya un indicio de la condición de ente soñado de su protagonista. El adjetivo «unánime», como ha hecho notar James E. Irby[50] no se comprende ni se explica en este contexto si no es en su acepción etimológica o literal («unus animus»), es decir, una noche que transcurre en la mente de alguien. Al final, se revelará claramente el enigma: esa noche transcurre en la mente de otro mago que lo está soñando.

El tema del universo como sueño, tan determinante en este relato en *La muerte y la brújula*, aparece planteado de un modo teórico en el ensayo *Formas de una leyenda*. En él recuerda Borges que «todas las religiones del Indostán y en particular el budismo enseñan que el mundo es ilusorio. "Minuciosa relación del juego" (de un

[46] *Borges, J.L.: «Las ruinas circulares», en* Ficciones, *Barcelona, Planeta, 1985, pág. 62.*

[47] Ibíd., *págs. 68-69.*

[48] *Alazraki, J.:* La prosa de Jorge Luis Borges, *pág. 334.*

[49] *Borges, J.L.:* Ficciones, *ed. citada, pág. 62.*

[50] *Irby, J.E.:* Labyrinths; Selected Stories and Other Writings, *Conecticut, A New Directions Book, 1962, «Introduction», pág. XXI.*

Buddha) quiere decir Lalitavistara...; un juego o un sueño es, para Mahayana, la vida del Buddha sobre la tierra, que es otro sueño»[51].

El tema del sueño revela, en definitiva, una de las inquietudes metafísicas de Borges. Estas mismas preocupaciones están presentes en otros relatos de estructura policial como *El acercamiento a Almotásim.* La narración apareció como «ensayo» en *Historia de la eternidad*[52] y más tarde fue incluida como cuento en *Ficciones.* Esta circunstancia no resulta extraña: es evidente el carácter ensayístico de muchas de sus ficciones, así como el carácter ficcional de algunos de sus ensayos. Ello es congruente con el afán de Borges por borrar o confundir los límites entre lo real y lo irreal, como también lo es, el simular un libro que ya existe, como fuente generadora del texto que se presenta. Es el procedimiento utilizado en este relato, que empieza proclamando sus deudas con la novela policial por una parte y con el «*undercurrent* místico» por otra[53]. Se habla así del influjo de Wilkie Collins y de poemas alegóricos del Islam, como los del autor persa Ferid Addin Attar. Pero si esa hibridación podría movernos a imaginar algún parecido con Chesterton, el narrador se apresura a confesar que no hay tal cosa.

El acercamiento a Almotásim presupone, como ya he apuntado, la existencia de una novela, «la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City». En la novela, el protagonista, un estudiante de Derecho, descree de la fe islámica de sus padres y emprende la «busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras (...) A medida que los hombres interrogados han conocido más cerca a Almotásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos. El tecnicismo matemático es aplicable: la cargada novela de Bahadur es una progresión ascendente, cuyo término final es el presentido "hombre que se llama Almotásim"»[54]. Al cabo de los años, el estudiante llega a una galería y pregunta por Almotásim. Una voz de hombre le insta a pasar. El estudiante descorre la cortina y avanza. En ese punto la novela concluye[55].

Al final del relato, Borges incluye una nota, que contiene el resumen del poema *Mantiq al-Tayr* (Coloquio de los pájaros) del místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhámad ben Ibrahim Attar. En el poema, Simurg, el rey de los pájaros, deja caer en el centro de China una pluma espléndida. Los pájaros resuelven buscarlo. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros y que su alcázar está en Kaf. Acometen «la casi infinita aventura»: muchos desertan, otros perecen; treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña de Simurg: «Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos»[56]. Como declara Plotino: «Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas la estrellas y el sol»[57]. El poema sirve para resolver el enigma de la novela de Bahadur y del relato: «la identidad del buscado y del buscador»[58], el estudiante de Bombay es Almotásim y Almotásim es el estudiante y todos los hombres. Pero, como resulta habitual en Borges, esta interpretación no es única: otro capítulo sugiere que Almotásim es el hindú que el estudiante cree haber matado[59].

[51] *Borges, J.L.:* Otras inquisiciones, *Buenos Aires, Emecé, 1964, pág. 207.*

[52] *Borges, J.L.: «El acercamiento a Almotásim», en* Historia de la eternidad, *Buenos Aires, Viau y Zona, 1936.*

[53] *Borges, J.L.: «El acercamiento a Almotásim», en* Nueva antología personal, *Barcelona, Bruguera, 1980, pág. 85.*

[54] Ibíd., *pág. 89.*

[55] Ibíd., *págs. 90-91.*

[56] Ibíd., *pág. 92.*

[57] Ibíd., *pág. 92.*

[58] Ibíd., *pág. 93.*

[59] Ibíd., *pág. 93.*

Y si en *El acercamiento a Almotásim* se produce una identidad entre el buscador y el buscado, en otro relato policial, *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*[60], asistimos a una confusión entre el perseguidor y el perseguido. En este cuento, Abenjacán el Bojarí, caudillo o rey de «no sé qué tribu nilótica», muere a manos de su primo Zaid en la cámara central de un laberinto que el rey ha hecho para defenderse de Zaid. Las circunstancias de la muerte aparecen oscuras. Cuando al final, Unwin resuelve el misterio, descubrimos que el fugitivo que construyó el laberinto no ha sido Bojarí, sino Zaid, y que el perseguidor no es Zaid, sino Bojarí. El laberinto no ha sido construido por el perseguido sino por el perseguidor y su propósito no ha sido perder al perseguidor sino atraerlo. Zaid se ha hecho pasar por el Bojarí, pero a lo largo de todo el relato Zaid es el Bojarí. De nuevo, el trueque de identidades constituye la clave del enigma, y su solución forma el cuerpo del relato. Un procedimiento semejante se sigue en *La forma de la espada.*

Al igual que en *El acercamiento a Almotásim,* que es definido por su autor como «una especie de certamen de infamias», y del mismo modo que en otros relatos de carácter policial como *La muerte y la brújula, Emma Zunz* o *El jardín de senderos que se bifurcan,* la infamia es un tema o motivo recurrente. También lo es el recurso al laberinto. En *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto,* este espacio es descrito así: «Repechando colinas arenosas, habían llegado al laberinto. Éste, a primera vista, les pareció una derecha y casi interminable pared, de ladrillos sin revocar, apenas más alta que un hombre».

La estructura laberíntica es la que configura *El jardín de senderos que se bifurcan.* En la lectura bakhtiniana que lleva a cabo Alberto Julián Pérez de la prosa de Borges, el laberinto es un símbolo cronotópico:

> En *El jardín de senderos que se bifurcan* Borges da una imagen del símbolo cronotópico del laberinto como tema de representación dentro del cuento, mediante el comentario de la novela laberíntica escrita por un antepasado del narrador personaje, «un laberinto mínimo hecho de tiempo» que conforma una imagen de la totalidad del universo tal como la concebía el antepasado del personaje[61].

Comparados con los laberintos de Kafka, caracterizados como corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, los de Borges —como explicó muy tempranamente Sábato[62]— son de tipo geométrico o ajedrecístico. Y si en los del autor de *El proceso* el sentimiento dominante es la angustia, una angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas en juego, en los de Borges, como en los problemas de Zenón, la angustia es de tipo intelectual, nacida de una absoluta lucidez de los elementos integrantes.

En *El jardín de senderos que se bifurcan* el laberinto no sólo tiene una dimensión espacial sino también temporal. En este relato Ts'ui Pên sustituyó el tiempo absoluto y uniforme por otros que se multiplicaban en infinitas series temporales, pues a cada historia se le daban todas las soluciones posibles, que engendraban otras tantas historias que exigían, a su vez, cada una, todas las soluciones posibles y así sucesivamente[63]. En *El jardín de senderos que se bifurcan,* Borges imagina una multiplicidad de

[60] *Borges, J.L.:* Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto, *Sur, 1951, n.º 202.*

[61] *Pérez, A.J.:* Poética de la prosa de Jorge Luis Borges, *Madrid, Gredos, 1986, pág. 133.*

[62] *Sábato, E.: «Los relatos de Jorge Luis Borges», Buenos Aires,* Sur, *n.º 122, marzo de 1945, págs. 69-75.*

[63] *Fernández, T.: «Jorge Luis Borges o el sueño dirigido y deliberado de la literatura», en* Jorge Luis Borges, *Barcelona-Madrid, Anthropos-Ministerio de Cultura, 1989, pág. 115.*

secuencias de tiempo, «una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos».

Para Bioy Casares, los antecedentes de este relato están en la mejor tradición de la filosofía y en las novelas policiales[64]. Rodríguez Monegal argumenta que la trama policial bastante complicada y, a la vez, de excesiva geometría, disimula el tema central, invisible, del libro y el universo, o del Universo como libro[65].

Borges, en el prólogo a *Ficciones,* hizo especial hincapié en el carácter policial de *El jardín de senderos que se bifurcan:* «Sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo»[66]. La narración no sólo se atiene al código del relato policial, sino que además integra una trama doble: en la primera acción, un agente del imperio alemán debe comunicar un secreto: el nombre preciso del lugar del nuevo parque de artillería británico: «En mitad de mi odio y de mi terror —dice el protagonista— (ahora no me importa hablar de terror, ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda) pensé que ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz, no sospechaba que yo poseía el secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre»[67]. Mientras su jefe se encuentra en Alemania, él huye, en Inglaterra, de sus perseguidores. El móvil de esta primera trama es encontrar la manera de transmitir el secreto: «Si mi boca, antes que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania...»[68].

En este marco se inserta una segunda trama: cuando el narrador, Yu Tsun, llega al pueblo donde vive su futura víctima, un sinólogo inglés llamado Stephen Albert, descubre que para encontrar la casa de éste debe tomar siempre el camino de la izquierda y en cada encrucijada doblar siempre a la izquierda: «El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos»[69]. Llegado frente a su víctima, descubre que Stephen Albert ha dedicado su vida a descifrar el sentido de *El jardín de senderos que se bifurcan* del novelista Ts'ui Pên. Las investigaciones de Albert le permiten descubrir que el tema de esa novela caótica es el tiempo: «Me detuve, como es natural, en la frase: Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan. Casi en el acto comprendí; el jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio»[70]. La relectura general de la obra confirma esta teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las demás; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo»[71]. Pero no se trata de un tiempo uniforme: a diferencia de Newton y Schopenhauer, Ts'ui Pên no concebía un «tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red cre-

[64] *Bioy Casares, A.: El jardín de senderos que se bifurcan, Buenos Aires,* Sur, *n.º, 92, mayo, 1942, págs. 60-65.*

[65] *Rodríguez Monegal, E.:* Borges: hacia una interpretación, *Madrid, Guadarrama, 1976, pág. 66.*

[66] *Borges, J.L.:* Ficciones, ed. cit., *pág. 11.*

[67] Ibíd., *pág. 103.*

[68] Ibíd., *pág. 103.*

[69] Ibíd., *pág. 106.*

[70] Ibíd., *pág. 111.*

[71] Ibíd., *pág. 114.*



ciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos». Por eso es posible en su novela que el héroe muera en el tercer capítulo y esté vivo en el cuarto. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan y se cortan, abarca todas las posibilidades: «No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma»[72].

Al final de esta narración —en la que Borges, como observa Alazraki, recurre a una concepción del tiempo similar a la de Donne[73]—, convergen las dos tramas: «Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El Jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio»[74].

Hasta el último momento no se descifra tampoco el enigma de *La forma de la espada*, aunque algunos indicios a lo largo del relato anuncien ya el inesperado desenlace. Al protagonista «le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo. Su nombre verdadero no importa; todos en Tacuarembó le decían el Inglés de la Colorada»[75]. Este personaje fue un conspirador que luchó por la independencia de Irlanda. Ha sido traicionado por John Vincent Moon, su compañero de lucha, a quien el inglés había salvado la vida. El inglés, antes de que lo detuvieran los soldados acorrala a Moon y le hiere: «De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubriqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre. Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión»[76]. Un poco antes, el protagonista ha llevado a cabo la siguiente consideración: «Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon»[77]. Estas reflexiones de carácter panteísta, semejantes a las que hemos analizado en *El acercamiento a Almotásim*, preparan ya el final: «¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora despréciеme»[78].

Sin embargo, aunque haya indicios que preparen el final, en los relatos policiales de Borges siempre se mantiene la tensión hasta que se produce el desenlace. Y no resulta infrecuente que —dentro siempre del juego lógico en el que se desarrolla la

[72] Ibíd., *pág. 114.*

[73] *Alazraki, J.:* La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, ed. cit., *pág. 110.*

[74] *Borges, J.L.:* Ficciones, *pág. 116.*

[75] *Borges, J.L.: «La forma de la espada», en* Ficciones, ed. cit., *pág. 133.*

[76] Ibíd., *pág. 139.*

[77] Ibíd., *pág. 138.*

[78] Ibíd., *pág. 140.*

intriga— el desenlace corrija o modifique alguna de las hipótesis apuntadas a lo largo de la narración. Así sucede por ejemplo en *Emma Zunz*. En esta ficción se presenta una versión de los hechos que anticipa un orden construido según los deseos y los sueños de la protagonista, pero «las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz»[79]. Emma, después de recibir la noticia del fallecimiento de su padre y de llorar en la «creciente oscuridad», recordó que éste, «la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. Emma, desde 1916 guardaba el secreto»[80]. No durmió aquella noche, «y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana»[81], ya tenía decidido el plan de asesinar a Loewenthal. Antes de llevarlo a cabo busca a un hombre anónimo que la deshonre. «El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia»[82]. Las circunstancias en las que se comete el asesinato, como con anterioridad he señalado, no concuerdan exactamente con los planes de la protagonista, pero le permiten, sin embargo, comunicar por teléfono lo que había previsto declarar: «Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté»[83]. El narrador ratifica lo increíble y lo verosímil de la historia: «La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios»[84].

Aurea María Sotomayor ha puesto de manifiesto la deuda de este fragmento final de *Emma Zunz* con el de Magritte sobre la manzana. En su ensayo sobre «Emma Zunz» y los azares de la causalidad argumenta además, que este relato desemboca en una ficción en la cual los mecanismos utilizados por el derecho operan como ficciones de la verdad[85].

Al código policial, aunque con un cierto carácter paródico, se acogen igualmente los relatos del libro *Seis problemas para don Isidro Parodi*, publicado en 1942 por Borges y Bioy Casares con el pseudónimo de H. Bustos Domecq[86]. Los autores sitúan al detective don Isidro Parodi en la celda número 273 de la Penitenciaría. Allí encerrado resuelve los enigmas policiales como si fuesen problemas matemáticos. Para Ernesto Sábato, el detective don Isidro Parodi es una réplica exacta del matemático Le Vernier que enclaustrado en su cuarto de calculista indica a los astrónomos la presencia de un nuevo planeta[87]. El autor de *El túnel* considera a este detective argentino como un modesto simulacro del dios leibniziano: el personaje creado por Borges y Bioy Casares lleva a cabo, encerrado en su celda, una versión suburbana de la *characteristica universalis*.

Como en el resto de los relatos analizados de Borges, los hechos enigmáticos, divertidos y en ocasiones incongruentes, relatados en *Seis problemas para don Isidro Parodi* reciben una explicación final que se ajusta perfectamente a las reflexiones indagatorias diseminadas a lo largo de la narración. Y como en los demás cuentos, aquí

[79] *Borges, J.L.:* Nueva antología personal, ed. cit., *pág. 121.*

[80] Ibíd., *pág. 117.*

[81] Ibíd., *pág. 117.*

[82] Ibíd., *pág. 120.*

[83] Ibíd., *pág. 122.*

[84] Ibíd., *págs. 122-123.*

[85] *Sotomayor, A.M.:* «Emma Zunz *y los azares de la causalidad (lectura y elaboración de lo verosímil jurídico)»,* La Torre, *Revista de la Universidad de Puerto Rico, «Simposio/homenaje a Jorge Luis Borges», Año II, n.° 8, octubre-diciembre, 1988, pág. 702.*

[86] *Borges, J.L.—Bioy Casares, A.:* Seis problemas para don Isidro Parodi, *Buenos Aires, 1942.*

[87] *Sábato, E.:* El escritor y sus fantasmas, ed. cit., *pág. 72.*

resultan modélicos no sólo la anécdota o historia, sino también la construcción y el discurso. Tanto la intriga policial como el análisis psicológico están hábilmente dosificados, y hay además una magistral descripción del mundo cotidiano en la Argentina de los años cuarenta. En el prólogo del apócrifo Gervasio Montenegro (de la Academia Argentina de Letras) al libro de Bustos Domecq, se asegura que Parodi es una «figura acaso inevitable en el curso de las letras policiales, pero cuya revelación, cuya *trouvaille* es una proeza argentina, realizada, conviene proclamarlo, bajo la presidencia del doctor Castillo. La inmovilidad de Parodi es todo un símbolo intelectual y representa el más rotundo de los mentís a la vana y febril agitación norteamericana» [88].

Sobre el carácter esencialmente argentino de este libro insistió ya en 1944 Xavier Villaurrutia:

> La originalidad de estos *Seis problemas para don Isidro Parodi* reside en su argentinidad sonriente e irónica. El ambiente es argentino y los tipos que desfilan ante el Edipo Encarcelado son sudamericanos. El lenguaje, salpicado, en boca de los personajes, de frases hechas, latinas, francesas e inglesas, es también argentino, en un sentido geográfico, y además exuberante y numeroso [89].

El lenguaje de estos relatos, según Jaime Alazraki, pone en solfa «los dos excesos que Borges había practicado y que luego censuró en su artículo de 1927: la dicción de fechorías y el español de los diccionarios. Es una broma o "cargada" (en el lunfardo argentino) no de la prosa barroca, sino de la imitación de esa prosa: una caricatura oblicua del estilo del primer Borges» [90].

El aspecto caricaturesco, tanto en la selección de algunos términos como en la caracterización de los personajes, fue ya relatado por el apócrifo Gervasio Montenegro en el prólogo del libro:

> Una de las tareas que ponen a prueba la garra del escritor de fuste, es, a no dudarlo, la diestra y elegante diferenciación de los personajes. El ingenuo titiritero napolitano que ilusionara los domingos de nuestra niñez, resolvía el dilema con un expediente casero: dotaba de una jiba a Polichinela, de un almidonado cuello a Pierrot, de la sonrisa más traviesa del mundo a Colombina, de un traje de arlequín... a Arlequín. H. Bustos Domecq maniobra, *mutatis mutandis,* de modo análogo. Recurre, en suma, a los gruesos trazos del *caricaturista,* si bien, bajo esta pluma regocijada, las inevitables deformaciones que de suyo comporta el género, rozan apenas el físico de los fantoches y se obstinan, con feliz encarnizamiento, en los modos de hablar [91].

Don Isidro Parodi, de quien algunos afirmaban que era ácrata, «queriendo decir que era espiritista» y que, en realidad no era ninguna de las dos cosas, es caracterizado en *Las doce figuras del mundo* como «un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios» [92].

La viveza de sus ojos es un reflejo de la agudeza de su inteligencia, que se manifiesta en las respuestas breves, claras y contundentes, como las que da en este relato a Aquiles Molinari. La perspicacia, la sagacidad, «el arte de ingenio», constituyen algunas de las notas más singulares de la mejor narrativa policial, y muy especialmente

[88] *Borges, J.L.—Bioy Casares, A.:* Seis problemas para don Isidro Parodi, *pág. 12.*

[89] *Villaurrutia, X.: «Tres notas sobre Jorge Luis Borges», en* El hijo pródigo, *México, 1944-1945 [incluido ahora en* Jorges Luis Borges, *ed. de Jaime Alazraki, Madrid, Taurus, 1967, pág. 671].*

[90] *Alazraki, J.:* La prosa de Jorge Luis Borges, *pág. 440.*

[91] *Borges, J.L.—Bioy Casares, A.:* Seis problemas..., *pág. 12.*

[92] Los mejores cuentos policiales, *selección de Borges y Bioy Casares, Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1976, pág. 254.*

de estas ficciones de Borges. Como señala Bioy Casares, «el ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en matemáticas)»[93] y la importancia de la construcción son algunos de los productos de sus relatos policiales.

En el prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, Borges señala las claves de este tipo de narraciones: «Las ficciones de índole policial (...) refieren hechos misteriosos que luego justifican e ilustran un hecho razonable»[94]. Estas ficciones —además de sus rasgos singularizadores— incorporan aquellos otros que se consideran característicos de la narrativa borgiana: a la perfección constructiva en lo formal corresponde en lo temático una preocupación por ciertos motivos que ya resultan familiares: el carácter ilusorio de la realidad, la identidad personal, el laberinto, el Universo como libro, el mundo como sueño, el problema del tiempo...

Estos temas son igualmente recurrentes en sus declaraciones teóricas. Así, por ejemplo, respecto a los laberintos manifestó en una ocasión: «Al final de cada año me hago una promesa: el año próximo renunciaré a los laberintos (...) Pero no hay nada que hacer, es algo más fuerte que yo mismo. Comienzo a escribir y, de golpe, he aquí que surge un laberinto...». El sueño constituye no sólo la atmósfera sino el tema de muchos de estos relatos porque «la literatura es un sueño dirigido y deliberado»[95]. No puede tampoco renunciar al tiempo porque «es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica»[96]. Y si los textos remiten casi siempre a otros textos, en estos relatos policiales el recurso a la intertextualidad es una constante. A veces se simula un libro ya existente y el relato se ofrece como un resumen o comentario del mismo, como sucede en *El acercamiento a Almotásim*. En otras ocasiones, el autor confiesa que le ha sido dado el argumento. Así sucede, por ejemplo, con *Emma Zunz*, respecto al que Borges manifiesta sus deudas con Cecilia Ingenieros. Algunas tramas guardan relación con las de otros relatos, e incluso de otros autores: *La muerte y la brújula* presenta ciertas analogías, según Emir Rodríguez Monegal, con *The ABC Murders* de Agatha Christie. Sin negar esta posible relación, Arturo Echavarría encuentra mayores puntos de coincidencia entre la trama de *La muerte y la brújula* (1942) y la del «acontecimiento extraordinario» que, bajo el nombre de «La araña homicida», narra Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente* (1928)[97].

Estos y otros ejemplos que podrían aducirse ponen de manifiesto que escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo. Borges afirmó que «el salteado trabajo del narrador es restituir a imágenes los informes»[98] y que la literatura es «la diversa entonación de unas cuantas metáforas». Y añadió: «Es verosímil conjeturar que desde Homero todas las metáforas íntimas, necesarias, fueron ya advertidas y escritas»[99]. Lo que queda, por tanto, por hacer es dar con la voz, encontrar «los modos de indicar o insinuar esas metáforas»[100].

Francisco Gutiérrez Carbajo

[93] *Bioy Casares, A.: El jardín de senderos que se bifurcan, Sur, Buenos Aires, n.º 92, mayo, 1942, pág. 60.*

[94] *Borges, J.L.: Prólogo a* La invención de Morel, *de Bioy Casares (1940), Madrid, Cátedra, 1982, pág. 90.*

[95] *Borges, J.L.:* Diccionario privado, *recopilado y ordenado por Blas Matamoro, Madrid, Altalena, 1979, pág. 71.*

[96] Ibíd., *pág. 62.*

[97] *Echavarría, A.: «El intelectual y la violencia en dos textos hispanoamericanos: el (extraño) caso de la araña homicida en Borges y Martín Luis Guzmán»,* La Torre, *Revista de la Universidad de Puerto Rico, Nueva época, año II, n.º 8, octubre-diciembre, 1988, págs. 639-654.*

[98] *Borges, J.L.:* Diccionario privado..., ed. citada, *pág. 70.*

[99] *Borges, J.L.:* Historia de la eternidad, *Buenos Aires, Emecé, 1953, pág. 74.*

[100] Ibíd., *pág. 74.*

Buenos Aires, mito y obsesión

La nada. Unos cuantos matorrales secos, un riacho, flores azules de cardo que se extienden hasta donde da la vista, algún árbol de tanto en tanto, indios nómadas y hostiles y ni un solo animal con que matar el hambre. Pensaban conquistar un imperio y regresar a España cubiertos de oro pero al poco tiempo debieron abandonar el caserío miserable donde hasta se dieron casos de canibalismo. *La carne de hombre también / la comieron / Las cosas que allí se vieron / no se han visto en escritura*, anotaría Luis de Miranda, el fraile versificador que acompañó al adelantado don Pedro de Mendoza, quien con una sífilis terminal a cuestas apenas si pudo tomar conciencia del derrumbe de sus sueños de grandeza y cuyo cadáver fue arrojado al mar durante el viaje de regreso a España.

Debieron pasar casi cuatro décadas antes de que a poca distancia del caserío anterior, Juan de Garay fundara nuevamente Buenos Aires en 1580. La ciudad (pomposa denominación para el villorrio) recibió el título de «La muy noble, leal y muy remota». Y lo era. Por lo menos remota. Fuera de los caminos habituales, desprovista de las señas de una cultura precedente, como había ocurrido con mayas, incas y aztecas, Buenos Aires carecía de otra historia que la magra que sus habitantes trazaban año tras año. Alguna inundación, ataques piratas, llegada de mercaderías de contrabando, cíclicas sequías, un nuevo gobernador, el arribo de un virrey. Luego la ciudad creció, fue invadida por los ingleses, se produjo la independencia primero y las luchas civiles más tarde. Con el tiempo pasó de gran aldea a ciudad cosmopolita hacia fines del siglo diecinueve. Habían llegado millones de inmigrantes. Pero faltaba una historia. Es decir, faltaba el mito sobre el cual asentar esa historia. Y esa «fundación mítica» la debieron cubrir sus escritores. A golpes de intuición, recreando un nacimiento y una biografía. Imaginaria y apócrifa, pero real. No parece casual que los mayores escritores argentinos del siglo veinte hayan convertido a Buenos Aires en la verdadera protagonista de sus mayores obras: Leopoldo Marechal con *Adán Buenosayres*, Ernesto Sábato con *Sobre héroes y tumbas*, Julio Cortázar con *Rayuela*, Manuel Mujica Láinez con *Misteriosa Buenos Aires* y Adolfo Bioy Casares con varios de sus textos más notables. Jorge Luis Borges, por su parte, decidió crear una literatura que fuera al mismo tiempo texto y mitología, historia imaginaria y metafísica de la ciudad. Para

ello dibujó personajes y situaciones, fundó una categoría de hombres con desprecio por la vida y dio cuerpo a lo que él mismo habría de llamar «la secta del cuchillo y del coraje», logrando que ese mundo tuviera vida, existiera hacia el pasado. Que fuera para siempre real como lo es todo personaje mitológico.

Pero es sólo al regreso de su viaje a Europa, donde la familia Borges permaneció entre 1914 y 1921, en un periplo que inventarió las ciudades de Ginebra, Mallorca, Madrid y Sevilla, cuando *Georgie* descubre realmente la ciudad. Hasta ese momento, Buenos Aires, para el niño y el muchacho, había sido sólo unas cuantas calles: las que lo llevaban de paseo a casa de sus abuelos, alguna recorrida hasta el Jardín Zoológico y muy poco más. El resto eran conversaciones escuchadas transversalmente en boca de las personas mayores, de los amigos del padre, en especial de las lecturas de versos recientes que los domingos a la tarde, después del hipódromo, prodigaba Evaristo Carriego. Allí Borges escuchó por primera vez hablar de guapos y compadres, de hombres valientes, «cultores del coraje», también de malevos capaces de golpear a una mujer hasta el hartazgo, y en algún anochecer entrevió cómo a los sones de un organillo (organito, en el peculiar lenguaje de Buenos Aires) una pareja de hombres ensayaba las figuras de un tango picado, con el zumbón compás de los comienzos. *Gira en el hueco la amarilla rueda / De caballos y leones, y oigo el eco / De esos tangos de Arolas y de Greco / Que yo he visto bailar en la vereda.* Pero esa ciudad que palpitaba en las calles del arrabal cercano al arroyo Maldonado, límite en la práctica del Buenos Aires finisecular, era para Borges una nebulosa, una pura imaginería. El mismo habría de reconocerlo hacia 1955, en el prólogo a la reedición de su biografía de Carriego: «Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y ocasos visibles. Lo cierto es que me crie en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico y el profeta velado de Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra.»

Como es habitual en Borges, hacia 1970 reiteró la misma idea en el comienzo de uno de los cuentos del *Informe de Brodie*, «Juan Muraña». Escribe: «Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario; el hecho es que me crié del otro lado de una larga verja con lanzas, en una casa con jardín y con la biblioteca de mi padre y de mis abuelos». Obviamente, la reiteración no es ingenua: quiere indicar que el mundo, el clima y los protagonistas de su mitología personal le pertenecen, por más que haya tomado en préstamo algún nombre verdadero, como por ejemplo —justamente— el de Juan Muraña *(ese cuchillo de Palermo)* o el de algunos otros guapos y compadres, cuyas anécdotas legendarias, apócrifas o levemente verdaderas, conforman una peculiar biografía de Buenos Aires,



más cierta y seguramente más perdurable que la otra que con fechas estrictas y puntuales efemérides figura en los libros de historia sólo como una forma de demorar el olvido indefectible al que está condenada. En cambio es más dificultoso que en el futuro pueda borrarse la historia *de los hermanos Iberra, / Hombres de amor y de guerra / Y en el peligro primeros, / La flor de los cuchilleros / Y ahora los tapa la tierra.* En especial la cruel hazaña de aquel *Iberra fatal (de quien los santos / Se apiaden) que en un puente de la vía, / Mató a su hermano el Ñato, que debía / más muertes que él y así igualó los tantos.*

Borges, que en la práctica no había concurrido a la escuela más que unos pocos meses, porque su madre temía que pudiera contagiarse alguna de las muchas enfermedades infantiles que se pescaban en la promiscuidad de las aulas, desconoció la ciudad en la que había nacido hasta que regresó en 1921.

El momento es culturalmente resplandeciente: en 1916 se ha producido el acceso de la clase media al gobierno, de la mano del presidente radical Hipólito Yrigoyen. La base de sustentación del poder, hasta entonces patrimonio exclusivo de la oligarquía, se ha ensanchado con los hijos y nietos de la inmigración. La vigencia de la ley 1420 que implantó la enseñanza laica y obligatoria aportó enormes contingentes de lectores y la temática argentina hallaba nuevos interesados. Ya no eran sólo los libros franceses los que podían nutrir las bibliotecas. La nueva clase habría de descubrir una temática casi inédita en los escritores nativos. Y Buenos Aires, que siempre había provocado misteriosos fervores entre los poetas de esta zona del Plata, empezaba a transformarse en protagonista de la flamante situación. Ya no era sólo el exotismo barrial de Evaristo Carriego, con su vocación de fotógrafo de la pobreza de Palermo; poetas casi oficiales como Leopoldo Lugones describían las calles de la ciudad, Ezequiel Martínez Estrada trazaba un detallado dibujo de la entonces elegante calle Florida y Baldomero Fernández Moreno (padre de la escuela *sencillista)* acababa de publicar un volumen cuyo título no deja lugar a dudas: *Ciudad.*

A poco de llegar, Borges, de la mano de un amigo íntimo de su padre, Macedonio Fernández, y de su primo Guillermo Juan, conoce a varios de los poetas y narradores todavía inéditos cuya obra va a conmocionar el hasta entonces tranquilo ambiente literario argentino. A uno de ellos, Francisco Luis Bernárdez, *Georgie* le confiesa que al llegar «arrojó toda su latinidad al Maldonado» (arroyo que por entonces dividía la ciudad y sería entubado completamente a mediados de los años treinta). Es la época en que exclama convencido: *Los años que he vivido en Europa son ilusorios, / Yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires.* Y a su manera, a veces cubierta por el disimulo, la discreción y la ausencia de énfasis que se transformará en estilo, cumplirá su promesa. Por esos mismos días —y como lo dejó anotado en su primer volumen— *Georgie,* a poco de haber cumplido su mayoría de edad, se atreve a escribir: *Yo solicito de mi verso que no me contradiga / y es mucho.* Y una lectura inteligente de su obra demuestra que su escritura carece de contradicciones. Estas aparecen —y múltiples— en ese género que es una de las malformaciones de nuestro tiempo: la entrevista pe-

riodística en diarios y semanarios de actualidad, donde la contradicción era para Borges una manera de burlarse de sus interlocutores, quienes con rara unanimidad parecían especializarse en la ignorancia de su obra.

Es la época del Borges que acaba de importar de España las tesis ultraístas prohijadas por Rafael Cansinos-Assens, el escritor judeo-español traductor de *Las mil y una noches,* convertido algún tiempo antes a la religión mosaica. *Georgie* redacta el manifiesto de esa corriente, se asocia con otros poetas jóvenes para editar y pegar en las paredes porteñas la revista mural *Prisma.* También es la época de sus caminatas por los suburbios de aquella ciudad que sólo había podido entrever desde la biblioteca de su casa de la calle Serrano.

Ahora los Borges se han mudado más al centro, pero continúan en Palermo, sobre la calle Bulnes, donde habrán de permanecer dos años. Pero *Georgie* camina, indaga los atardeceres, descubre la belleza del paisaje suburbano, salpicado de baldíos y casitas modestas pintadas a la cal, y se detiene ante las rojizas caídas del sol al fondo de las calles de barrio donde a pocas leguas aparecerá el horizonte como presagio de la pampa cercana. Descubre almacenes rosados, cercas de cina-cina y tapias celestes sobre las que asoman ramas de higuera. Busca descubrir a aquellos guapos y compadres con los que soñaba en su infancia e indaga sus historias en sórdidos bodegones atiborrados de humo y copas de caña de durazno o grappa golpeadora, especial para soltar la lengua en anécdotas rigurosas o apócrifas.

Borges prepara un libro que llevará el título más adecuado a sus entusiasmos del momento: *Fervor de Buenos Aires.* Bosqueja notas y hasta escribe una suerte de resumen en prosa, en el que se encuentran cada uno de los temas que habrá de ampliar o sintetizar en sus versos. Esos borradores, desbordados de datos y de temas, habrán de ser publicados en 1925, en las páginas de *Inquisiciones,* volumen de prosa titubeante, agobiada de color local, que Borges prohibiría —con razón— incluir en su obra completa, tal como haría, siguiendo el mismo criterio, con las páginas de *El tamaño de mi esperanza y El idioma de los argentinos,* volúmenes que hoy sólo sirven para placer de bibliófilos y curiosidad de investigadores.

Pero en este caso, creo no contradecir demasiado la voluntad del autor al transcribir unos pocos fragmentos del capítulo «Buenos Aires», de *Inquisiciones,* porque hacen justamente a la tesis de este trabajo: Borges desde sus comienzos estableció las líneas en las que habría de basarse la totalidad de su obra, al menos la referida a su amor a la ciudad en la que había nacido el 24 de agosto de 1899.

Anota *Georgie* en los jóvenes borradores de 1921: «Ni de mañana ni en la nocturnidad ni en la noche vemos de veras la ciudad. La mañana es una prepotencia de azul, un asombro veloz y numeroso atravesando el cielo, un cristalear y un despilfarro manirroto de sol amontonándose en las plazas, quebrando con ficticia lapidación los espejos y bajando por los aljibes insinuaciones largas de luz. El día es campo de nuestros empeños o de nuestra desidia, y en su tablero de siempre sólo ellos caben. La noche es el milagro trunco: la culminación de los macilentos faroles y el tiempo

que en la objetividad palpable se hace menos insolente y menos maciza. La madrugada es una cosa infame y rastrera, pues encubre la gran conjuración tramada para poner en pie todo aquello que fracasó diez horas antes y va alineando calles, decapitando luces y repintando colores por los idénticos lugares de la tarde anterior hasta que nosotros —ya con la ciudad al cuello y el día abismal unciendo nuestros hombros— tenemos que rendirnos a la desatinada plenitud de su triunfo y resignarnos a que nos remachen un día más en el alma.» Para detallar más adelante: «A despecho de la humillación transitoria que logran infligirnos algunos eminentes edificios, la visión total de Buenos Aires nada tiene de enhiesta. No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente que inquieta la divina limpidez con éxtasis de asiduas torres o con chusma brumosa de chimeneas atareadas. Es más bien un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechura rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas demoradas de uno o dos pisos, enfiladas y confrontándose a lo largo de leguas de asfalto y piedra son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles.» Y concluye: «Casas de Buenos Aires, con azoteas de baldosa colorada o de cinc, desprovistas de torres excepcionales y de briosos aleros, comparables a pájaros mansos con las alas cortadas. Calles de Buenos Aires profundizadas por el transitorio organillo que es la vehemente publicidad de las almas, calles deleitables y dulces en la degustación del recuerdo, largas como la espera, calles donde camina la esperanza que es la memoria de lo que vendrá, calles enclavadas y firmes tan para siempre en mi querer. Calles que silenciosamente se avienen con la noble tristeza de ser criollo. Calles y casas de la patria. Ojalá en su ancha intimidad vivan mis días venideros.» *Fervor de Buenos Aires* se abre con dos versos que constituyen una profesión de fe: *Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma.* Y detalla: *No las calles enérgicas / molestadas de prisas y ajetreos, / sino la dulce calle del arrabal / enternecida de árboles y ocaso.* Y concluye: *Hacia los cuatro puntos cardinales / se han desplegado como banderas las calles; / ojalá en mis versos enhiestos / vuelen esas banderas.* En el resto del libro la ciudad sostiene su protagonismo: Borges habla del cementerio de La Recoleta, *el lugar en que han de enterrarme,* según sostuvo en errónea profecía; de una calle desconocida del arrabal; del Jardín Botánico; de la Plaza San Martín; menciona un juego de cartas típico de la región del Río de la Plata: el truco, para el que se utiliza la tradicional baraja española; menciona el «Barrio reconquistado» (donde) *nos echamos a caminar por las calles / como por una recuperada heredad...* Define: *La ciudad está en mí como un poema / que no he logrado detener en palabras.* Idea que lo acompañará a lo largo de los años e inclusive lo impulsará a fraguar hasta una fundación imaginaria que sirva de soporte, de escenografía, al cúmulo de versos que supone deberá escribir hasta aproximarse a la traducción verbal de la ciudad que acaba de recobrar y que intuye repleta de misterios, historias, sabores y olores peculiares. Y se pregunta *¿Para qué esta porfía / de clavar con dolor un claro verso / de pie como una lanza sobre el tiempo / si mi calle, mi casa / desdeñosas de símbolos verbales, / me gritarán su*

novedad mañana? Todo *Fervor de Buenos Aires* implica la descripción *del laberinto múltiple de pasos* (según un verso de 1943). Pasos seguramente titubeantes que debió dar aquel muchacho recién llegado de Europa en busca no ya del tiempo perdido, sino de la comprobación de aquellas percepciones que lo acribillaron a partir de su retorno al país. Por ello escibre convencido: *Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente.* Y hasta descubre la inmensidad de la llanura en la sencillez de un patio: *Cuando entré no la vi. / Estaba acurrucada / en lo profundo de una brusca guitarra. / Sólo se reveló / al entrever la diestra las cuerdas.* Y allí descubrió la pampa, *el único lugar de la tierra / donde puede caminar Dios a sus anchas.*

¿Pero de qué ciudad habla Borges en su primer libro? Había regresado en busca de aquel Palermo que sólo pudo entrever a través de las rejas del jardín, poblado de guapos, organitos, tangos bailados entre hombres, cuchilleros que a causa de algún duelo han dejado sus despojos sobre las piedras de una esquina apenas alumbrada por un farol a gas, una ciudad que suponía habitada por compadritos y matones, y se encuentra con una metrópoli desbordada, con altos edificios grises, adecuados a los tonos discretos de una clase media que tímidamente comienza a copiar las pautas de vida de la oligarquía que ha manejado el país hasta el aluvión de votos que acompañó al radicalismo de 1916. Borges deja una ciudad repleta de recuerdos infantiles y vuelve como abanderado de la vanguardia; ni siquiera una vanguardia estética restallante, como el dadaísmo o el surrealismo que arrasaban con la nueva Europa de posguerra, o hasta el itálico y caricaturesco futurismo de Marinetti admirado por los fascistas nativos, sino una vanguardia de segunda línea, el magro ultraísmo surgido en medio de la pobreza intelectual de la España derrotada en el 98, donde los valores eran individualidades: Ortega y Gasset, Valle Inclán, Unamuno o Antonio Machado, quienes tampoco contaban con el beneplácito unánime de la sociedad hispana, como lo prueba el pronto destierro que habrá de sufrir el mismo Unamuno por su oposición a la dictadura de Primo de Rivera. Un mundo intelectual donde sólo al arribo de la generación del 27 podrá hablarse seriamente de grupos o tendencias organizadas. Por lo tanto, Borges llega a Buenos Aires con un pobre basamento teórico y —como era de esperar— comienza a dejar de ser ultraísta en el mismo momento en que se encuentra con una ciudad transformada, pujante, dominada por una clase media que pugna por ser culta. Una ciudad frívola, con sentido del humor, desesperada por recibir visitantes notables, deslumbrada por el cine, sorprendida por el auge internacional del tango, y encandilada por París. Justamente, Borges, que acaba de regresar de Europa, y que muy pronto viajará por segunda vez al viejo mundo, es uno de los pocos intelectuales jóvenes que no vive hipnotizado por la capital francesa y en lugar de las losas de Notre Dame prefiere el paisaje de las callecitas del suburbio, los patios con aljibe y las historias de antiguas hazañas de valientes capaces de enfrentar a una patota peleando espalda contra espalda para cuidar la retaguardia del compañero. Es la época en que algunos jóvenes poetas cantan al automóvil, al cinematógrafo, a los edificios de varios pisos, a la modernidad de una ciudad donde



lo criollo ha dejado lugar a las pautas de la inmigración. Buenos Aires se ha convertido en una ciudad híbrida, nostálgica, melancólica, como todo rincón de transterrados. Un rompecabezas construido con fragmentos de la Gran Vía y les Champs Elysées, con un rincón xeneize, remedo de la lejana Génova, donde se escuchan acentos gallegos junto a cadencias de judíos centroeuropeos, se habla yiddish en Villa Crespo, inglés en algunos suburbios poblados por empleados de los ferrocarriles ingleses como Quilmes y Hurlingham, y alemán en Villa Ballester.

Borges teme que su ciudad, su Palermo, se pierda, desaparezca, y trata de fijar los restos de hábitos y personajes, postales del viejo Buenos Aires que imaginó en sus años europeos. Pero para él la ciudad es también un recodo de la historia patria y trata de mostrar que su propia trayectoria familiar está unida a la biografía del país. ¿Qué mejor, entonces, que recurrir a los ancestros —militares empobrecidos a causa de las constantes luchas, gente que hizo la patria, que combatió tanto en la independencia como en las contiendas civiles— para señalar su entronque con una Argentina invadida de gringos inmigrantes? De ahí que en su primer libro habla de su bisabuelo, el coronel Isidoro Suárez, oficial de los ejércitos que dieron libertad al continente. E inclusive que se atreva —a comienzos de la década del veinte— a mencionar el nombre de Juan Manuel de Rosas, dictador que hegemonizó la entonces Confederación Argentina entre 1829 y 1833 y de 1835 a 1852, y cuya imagen resaltaba en el index cultural desde su derrota en la batalla de Caseros en 1852. No parece casual que otro poeta joven de entonces, Raúl González Tuñón, también le dedicase un poema al execrado personaje. El joven *Georgie* escribe: *No sé si Rosas fue como tú o como yo / un azar intercalado en los hechos / que vivió en la cotidiana zozobra / e inquietó para felicidades y penas / la incertidumbre de otros.* Y agrega unos versos por entonces heréticos: *Su nombre fue desolación en las calles, / idolátrico amor en el gauchaje / y horror de puñaladas en la historia. / Hoy el olvido borra su censo de muertes, / porque son parciales los crímenes / si los cotejamos con las fechorías del Tiempo.*

Con ese volumen, Borges, como iban a hacerlo también otros compañeros generacionales, intentaría encontrar o —en el peor de los casos y si fuera imprescindible— elaborar, una literatura influida más por la realidad que por las tendencias en boga en Europa. De allí por ejemplo la ferocidad con que menciona el ambiente cultural de Madrid en su nota publicada en el número 42 de la revista *Martín Fierro*, aparecida el 10 de junio de 1927. Era una manera de afirmarse en el parricidio. Su artículo «La presencia de Buenos Aires en la poesía» editado por el diario *La Prensa* el 11 de julio de 1926, o el volumen dedicado a Evaristo Carriego, a quien Borges califica de «primer espectador de nuestros barrios pobres» adquirirían el mismo significado de exagerar los valores propios. Buscar a Buenos Aires, indagar en sus ancestros, caminar los arrabales, pasar horas en bodegones e ínfimas fondas del suburbio, eran su manera de encontrar las esencias de un país al que el aluvión inmigratorio había convertido en híbrido desarticulado. Un sitio donde la mayoría de los habitantes (a comienzos de siglo en Buenos Aires había más forasteros que nativos) eran extranje-

ros que soñaban con un regreso a la aldea después de haber hecho la América. La generación de Borges, por el contrario, más allá de que muchos de sus miembros fueran hijos o nietos de inmigrantes, trataba —por el contrario— de afianzarse en el país mediante la creación de una escritura original y despojada de influencias. Eran los años previos a la crisis del 29, el inicio del *crack* del Imperio Británico. Argentina era todavía un país ingenuo, esperanzado, rico y aparentemente con un próspero futuro. La década siguiente mostraría otra realidad hecha de desocupación, dictadura, pobreza, dependencia económica y tortura.

Años después, en un artículo publicado en la revista *Testigo* dirigida por Sigfrido Radaelli, Borges explicaba: «En 1923 publiqué un libro injustamente famoso, llamado *Fervor de Buenos Aires*. En ese libro hay una evidente discordia entre el tema, o uno de los temas, o el fondo del libro, que es la ciudad de Buenos Aires, sobre todo algunos barrios, y el lenguaje en que yo escribí, un español que quería parecerse al español latino de Quevedo y de Saavedra Fajardo.» Y subraya más adelante: «Luego advertí ese error, que era evidente, por lo demás, y escribí otro libro, *Luna de enfrente*. Para escribirlo recuerdo que adquirí un diccionario de argentinismos y traté de poblar el libro con todas las palabras que estaban allí. Hubo entonces un exceso de criollismo, de tono familiar que tampoco es de Buenos Aires. De suerte que un exceso de hispanismo arcaico en *Fervor de Buenos Aires* y un exceso de criollismo deliberado y artificial en *Luna de enfrente* hicieron fracasar a esos dos libros.» Exageró.

Sin embargo, habría de insistir con *Cuaderno San Martín* (1929) en cuyas páginas persiste la ciudad, donde el mismo Borges —siempre arbitrario con su obra— reconoce «alguna página tolerable referida a Buenos Aires».

En *Luna de enfrente* (1925) Borges se deja dominar por el tema amoroso, y menciona reiteradamente a una novia. La ciudad aparece sólo como ámbito, como marco para la ternura que le produce el rostro amado. Sin embargo, no puede con el genio y concluye el volumen con un poema «Versos de catorce», dedicado a Buenos Aires, donde confiesa en líneas de calidad desigual: *A mi ciudá de patios ahondados como cántaros / y de calles que surcan las leguas como un vuelo / a mi ciudá de esquinas aureoladas de ocaso / y arrabales azules, hechos de firmamento. / A mi ciudá que se abre clara como una pampa, / yo volví de las tierras antiguas del naciente / y recobré sus casas y la luz de sus casas / y la luz esquinera que urgen sus almacenes (...) Yo presentí la entraña de la voz* las orillas, */ palabra que en la tierra pone lo audaz del agua / y que da a las afueras su aventura infinita / y a los vagos campitos un sentido de playa. / Así voy devolviéndole a Dios unos centavos / del caudal infinito que me pone en las manos.* Caudal infinito de poder traducir en palabras las imágenes de la ciudad recuperada, o —tal vez con más profundidad— de la ciudad que comienza a inventar.

Finalmente, en el último poemario de la década, *Cuaderno San Martín* (Borges no volverá a escribir ningún libro estrictamente de poemas hasta que edite *El otro, el mismo* donde reunió los versos escritos desde mediados de los treinta hasta 1964, fecha que ostenta el colofón del volumen) reunirá varios trabajos famosos referidos



a la ciudad. Comenzando por su «Fundación Mítica de Buenos Aires», que concluye con dos versos definitorios: *A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / La juzgo tan eterna como el agua y el aire.* El libro cobija también la «Elegía de los Portones», homenaje a su viejo barrio de Palermo *(El día era más largo en tus veredas / que en las calles del Centro / porque en tus huecos hondos se aquerenciaba el cielo),* que habría de completar con su biografía de Carriego. Entre esas páginas se encuentra también «La noche que en el sur lo velaron» y la dupla mortuoria de los camposantos de la Recoleta y la Chacarita, reunidos bajo el título común de «Muertes de Buenos Aires», donde ha cuidado de señalar las diferencias clasistas de cada enterratorio. Borges incluye también un poema al elegante barrio Norte, que contrasta con el prostibulario y canalla Paseo de Julio: *Barrio con lucidez de pesadilla al pie de los otros, / tus espejos curvos denuncian la fealdad de las caras, / tu noche calentada en lupanares, pende de la ciudad.*

Años después (en el artículo de 1966 ya citado), Borges confiesa su impotencia para aprehender el alma de esas calles que tanto ha procurado encontrar: «Buenos Aires es una ciudad en cierto modo secreta, invisible; podemos compartirla pero no podemos comunicarla a otros». Sin embargo, va a insistir a lo largo de los años, y con los fragmentos de esa persistencia habrá de conformar toda una literatura. Tercamente, sólo al llegar a su tercera versión (La primera se publicó en *El idioma de los argentinos* con el título de «Hombres pelearon») dará a la imprenta, y desde las páginas del suplemento cultural del diario *Crítica,* en 1934, su más famoso relato de guapos: «Hombre de la esquina rosada», que luego omitió en sus antologías, alegando que el texto desbordada color local. Sin embargo, a pesar de Borges, perdurará la historia de Francisco Real, ese compadre silencioso y discreto que va a buscar a su rival sólo porque le han dicho que se trata de un hombre valiente. Y él, «sin odio, lucro o pasión de amor», de manera casi deportiva, quiere probarlo, porque la muerte, en el fondo, no es más que *una costumbre / que sabe tener la gente.* La narración abarca y preanuncia a la mayoría de los arquetipos borgeanos respecto al coraje, cualidad o virtud principalísima de los protagonistas de su personal mitología.

Así puntualizará más adelante: *Entre las cosas hay una / De la que no se arrepiente / Nadie en la tierra. Esa cosa / Es haber sido valiente.* O narrará: *Un acero entró en el pecho / Ni se le movió la cara; / Alejo Albornoz murió / Como si no le importara.* En «El Remordimiento», definición y casi testamento, escrito a pocos días de la muerte de su madre, Leonor Acevedo, Borges se reprocha *Me legaron el valor. No fui valiente.* El hubiera preferido —sin duda— alcanzar la certeza del final de su poema «El tango», transformar en verdadero *El recuerdo imposible de haber muerto / peleando en una esquina del suburbio...* A cambio, inventó varias vidas y varias muertes, hombres con desprecio y descuido por la pura duración, convencidos de que sólo es válido el coraje. Virtud que Borges adjudica a sus ancestros militares, quienes serán valientes por el solo hecho de portar armas o enfrentar el fin supuestamente sin temores, o los guapos, capaces de poner en juego la existencia por mantener la palabra

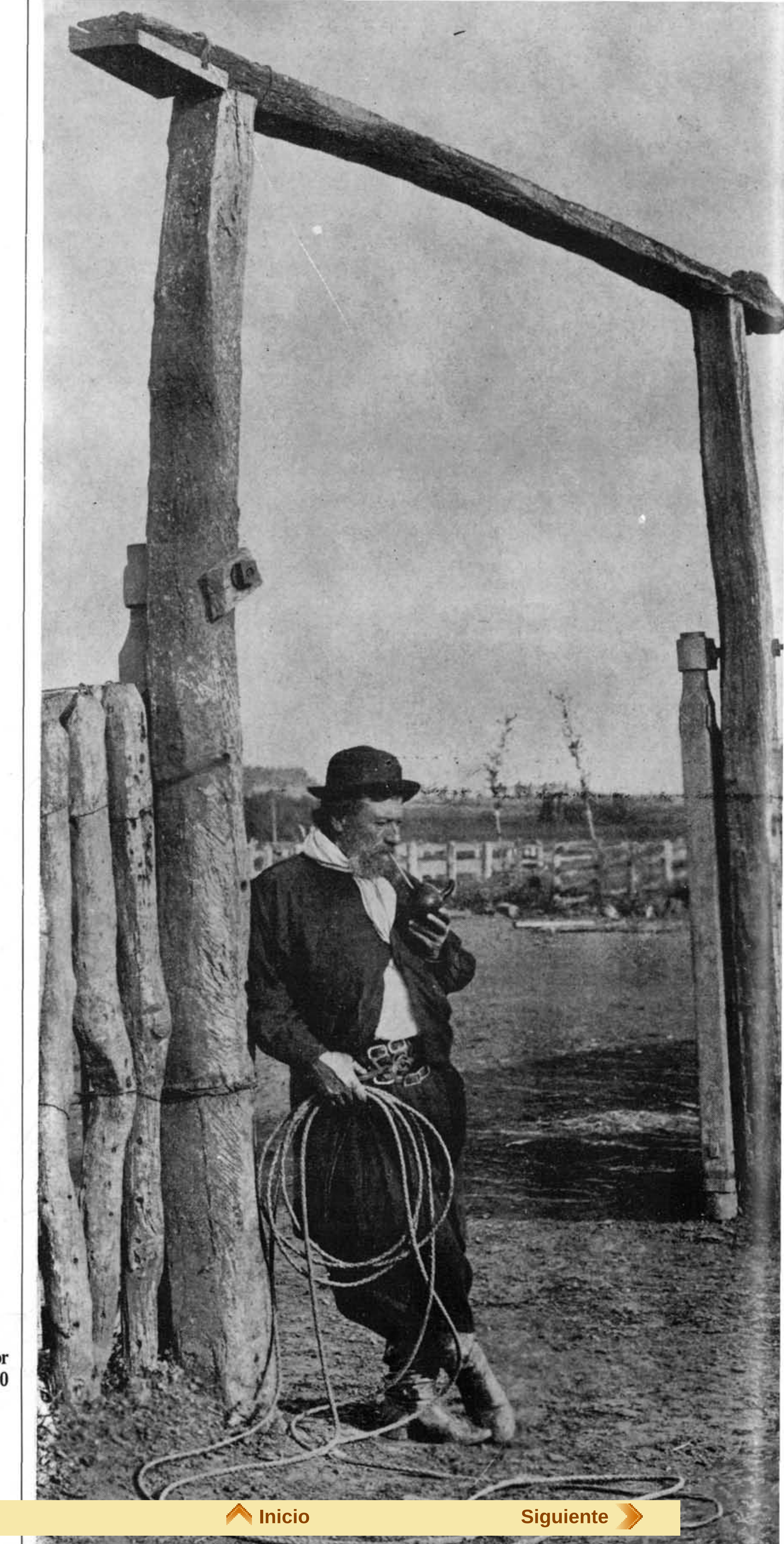
o por pura fidelidad a un caudillo político al que servían de guardaespaldas.
Después de años de silencio sobre los temas porteños (los que van desde *Carriego* hasta la publicación del cuento «El Sur» de 1944), Borges elude la mención expresa de la ciudad y su temática. Amplía sus líneas argumentales, se retrotrae a historias de lejanas geografías, ahonda en el conocimiento de arcaicas literaturas extranjeras, lee, critica o comenta y traduce autores anglosajones o alemanes, retorna a *Las mil y una noches*, ve mucho cine, estudia islandés antiguo y participa de la vida intelectual de Buenos Aires. Sin embargo, en uno de sus poemas clásicos: «La noche cíclica», fechado en 1940, retorna a los alejandrinos que ya había utilizado en «El general Quiroga va en coche al muere» para anotar: *Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres / Trae el amor o el oro, a mí apenas me deja / Esta rosa apagada, esta vana madeja / De calles que repiten los pretéritos nombres / de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez... / Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, / Las Repúblicas, los caballos y las mañanas, / Las felices victorias, las muertes militares.* Borges ha abandonado sus inclinaciones yrigoyenistas, que lo llevaron a encabezar un grupo de jóvenes intelectuales pro reelección de Hipólito Yrigoyen en los meses finales de 1927, o a prologar *El Paso de los libres,* narración versificada del levantamiento cívico-militar de 1933, en la provincia de Corrientes, escrito por Arturo Jauretche, uno de los participantes en la rebelión contra el gobierno del general Agustín P. Justo llevada a cabo por un grupo de militantes de la Unión Cívica Radical, partido que se mantenia proscripto desde el golpe profascista de septiembre de 1930. Borges es entonces un concurrente asiduo a las reuniones de la clase alta, participa en la exclusiva revista «Sur» y consciente o inconscientemente, o por simple contagio, ha abandonado los temas nacionales o recurre a ellos sólo para afianzar la tradición de su estirpe. El pertenece a una familia que hizo la patria y por más que deba trabajar en un modestísimo puesto de una biblioteca municipal de barrio, no es un *parvenu,* sino sólo un patricio empobrecido.
Hacia 1958 Borges ya es el más notorio escritor argentino, director de la Biblioteca Nacional, y puede darse el lujo de volver a escribir sobre los temas que lo preocuparon en su juventud; pese a sus denuestos contra el tango cantado, y a sus burlas hacia ciertas letras lacrimosas propias de la década del veinte, o a su confesión de que detesta la sonrisa de Carlos Gardel por su parecido con la de Juan Domingo Perón, escribe el mayor homenaje que brindó la literatura a la música de Buenos Aires y que significa de paso —como «El hombre de la esquina rosada»— un compendio de los temas borgeanos. En los versos de «El tango», se pregunta: *¿Dónde estará (repito) el malevaje / Que fundó, en polvorientos callejones / De tierra o en perdidas poblaciones, / la secta del cuchillo y del coraje? / ¿Dónde estarán aquellos que pasaron, / Dejando a la epopeya un episodio, / Una fábula al tiempo, y que sin odio, / Lucro o pasión de amor se acuchillaron? (...) En la música están, en el cordaje / De la terca guitarra trabajosa, / Que trama en la milonga venturosa / La fiesta y la inocencia del coraje.*

En 1964 escribe dos sonetos expresamente dedicados a la ciudad. En el primero precisa: *Antes, yo te buscaba en tus confines / Que lindan con la tarde y la llanura / Y en la verja que guarda una frescura / Antigua de cedrones y jazmines.* Y concluye: *Ahora estás en mí. Eres mi vaga / Suerte, esas cosas que la muerte apaga.* En el segundo (ambos poemas llevan el título de «Buenos Aires») abandona la descripción, para ahondar el drama de un hombre que toma a la ciudad en la que ha vivido como el decorado, por momentos angustioso, atroz, de una vida sin duda desdichada: *Y la ciudad, ahora, es como un plano / De mis humillaciones y de mis fracasos; / Desde esta puerta he visto los ocasos / Y ante este mármol he aguardado en vano.* Y remata, en carne viva: *Aquí mi sombra, en la no menos vana / Sombra final se perderá, ligera. / No nos une el amor sino el espanto: / Será por eso que la quiero tanto.* Declaración de amor y de impotencia sólo comparable a su poema «El remordimiento» de 1975. En *Elogio de la sombra* (1969) menciona un largo inventario de cosas, anécdotas y acontecimientos personales que conforman la imagen privada e intrasferible del Buenos Aires borgeano, no distinto al de cualquier hombre menos notorio y totalmente anónimo. Por ejemplo, dice: (Buenos Aires) *Es el día en que dejamos a una mujer y el día en que una mujer nos dejó,* y finaliza la enumeración: *Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan, es mi enemigo, si lo tengo (...) es lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos.*

Borges descreía —con razón— de manifiestos y teorías. Incluso se burló hasta el hartazgo de sus propios textos explicativos y definitorios, con los que en su juventud pretendió sentar las pautas de la escuela ultraísta. Prefirió —algo natural en un poeta— que las tesis brillaran en los versos, resplandecieran en las palabras de algún cuento. Pocos meses antes de su muerte, en forma pudorosa, como a él le gustaba, casi como al descuido, en un soneto oculto entre las páginas de *Los conjurados*, Borges dejó establecidas las líneas maestras de su mitología porteña: *Naderías. El nombre de Muraña, / una mano templando una guitarra, / una voz, hoy pretérita que narra / para la tarde una perdida hazaña / de burdel o de atrio, una porfía, / dos hierros, hoy herrumbre, que chocaron / y alguien quedó tendido, me bastaron / para erigir una mitología. / Una mitología ensangrentada / que ahora es el ayer. La sabia historia / de las aulas no es menos ilusoria / que esa mitología de la nada. / El pasado es arcilla que el presente / labra a su antojo. Interminablemente.*

Tanto en este tema como en cualquiera de los otros que abarca la infinita posibilidad de la escritura borgeana caben, para finalizar esta aproximación, los versos que dedicó a su maestro Rafael Cansinos-Assens: *Acompáñame siempre su memoria; / Las otras cosas las dirá la gloria.*

Horacio Salas



Un gaucho fotografiado por
Rómulo Ayerza, 1880



La Argentina de los mitos en Jorge Luis Borges

Encuentros

Para que un «terreno de memoria» se construya, —dice Pontalis en *El amor de los comienzos*— se necesitan fronteras, marcas, estaciones del tiempo... Sólo en un espacio definido hay lugar para el acontecimiento, sólo en una continuidad surgen los comienzos y acontecen las rupturas.

A lo largo de su obra, Borges construye un espacio y un tiempo que dan la impresión de ilimitados pero que tienen límites: el espacio pertenece a este mundo, el tiempo a nuestro conocimiento de la historia. Lo fantástico, cuando aparece, está inevitablemente mezclado con nuestras coordenadas habituales.

En el interior de ese espacio y de ese tiempo inmensos, Borges prepara «terrenos íntimos», que funcionan como miniuniversos; así nos sucede a veces con una impresión cualquiera (la evocadora *madeleine* de la infancia en Marcel Proust), que abre por un momento una zona del recuerdo. Recorremos esas páginas inexistentes, vemos cosas simultáneas y los acontecimientos son desgranados, hasta que se agotan, porque no hay más.

Es entonces allí, en esos «terrenos» perfectamente delimitados por una cronología tranquilizadora, que a lo largo de esta obra, realizamos «encuentros».

Encuentros insólitos: como cuando por casualidad vemos a un vecino en un barrio distante, o a un compatriota en un país lejano. Lo reconocemos, experimentamos ese placer de lo conocido y al mismo tiempo, esto despierta nuestra curiosidad, nos hacemos preguntas. El otro toma un espesor diferente, de pronto se convierte en algo más que una vaga imagen de compatriota o de vecino, cobra volumen. ¿Dudamos? No, es efectivamente él, pero allí... ¿por qué? De pronto, lo vemos de perfil. ¿Tiene quizás otra edad que la que le dábamos? ¿Está vestido de otra manera?

La vida, el destino, nos reserva esas tenues sorpresas, vagamente divertidas, apenas inquietantes, que nos sacan de lo cotidiano, agudizan nuestra mirada, nos obligan a releer.

Esas sorpresas se multiplican en los cuentos de Borges, siempre insólitas, incluso cuando las esperamos, porque nos hemos acostumbrado a las sorpresas de esta obra. Lo sabemos de antemano y sin embargo, el placer se intensifica...

a) Los mitos universales

«Quienes hayan leído con atención el relato de mis trabajos —dice el narrador-personaje de «El Inmortal»— recordarán que un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme hasta la sombra irregular de los muros. Cuando salí del último sótano, lo encontré en la boca de la caverna. Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos que eran como las letras de los sueños que uno está a punto de entender y luego se juntan. (...) La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo.»

Poco tiempo más tarde, después de una lluvia intensa, descripta en el cuento como bienhechora, ese troglodita silencioso, aparentemente incapaz de hablar, articula por primera vez algunas palabras:

> Entonces con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas palabras: Argos, perro de Ulises...

Y el narrador agrega:

> Le pregunté si sabía de la Odisea. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta. Muy poco dijo. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé.

Es así, entonces, que un relato del anticuario Joseph Cartaphilus de Esmirna (encontrado por azar en el último tomo de un ejemplar de La Iliada) situado en paisajes desérticos, en regiones bárbaras, donde la tierra es madre de monstruos (...) donde en el agua depravada de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte, que encontramos a Homero.

Un Homero que ya casi no habla el griego, que ya casi ha perdido la capacidad de hablar. Un Homero que, de esa inmensa construcción, la Odisea, sólo es Argos. ¿Argos... en qué sentido?.

El mito, condensado de palabras, «manera de decir», de resumir, imagen fulgurante, es al mismo tiempo productor de palabras al infinito: Argos como resto ridículo, Argos, como cifra a descrifrar, Argos, como perro de su dueño, Argos como significado último, como contraseña.

Este encuentro fascina, hace sonreír, pero también obliga a releer, a volver a pensar en Homero, no el mismo, otro, más próximo, más elemental. Base humana reducida a las necesidades más simples, a las dificultades primordiales: el hambre, el calor,



la lluvia, y también el aburrimiento; base humana, sobre la cual se construyó la *Odisea.* Gran parte de la historia, de la literatura y de nuestra vida personal, se dan cita en ese momento, para la relectura de ese mito, Homero, de ese hombre, Homero, creador de mitos múltiples, de ese perro, moribundo, Argos.

Uno tiene el derecho de no conocer a Melanchton. ¿Por qué interesarse todavía en el nacimiento de la Reforma y en sus avatares? Además, en el cuento «Etcétera», no se habla de la de Melanchton, discípulo de Martin Lutero, sino de su muerte. «Los ángeles me comunicaron que cuando falleció Melanchton...», su existencia en la historia como jefe de la iglesia luterana después de la muerte de su fundador, da otra dimensión a los hechos fantásticos que el relato describe. «Cuando falleció Melanchton —dice el narrador de "Etcétera"— le fue suministrada en el otro mundo una casa ilusoriamente igual a la que había tenido en la tierra... En cuanto Melanchton se despertó en ese domicilio, reanudó sus tareas literarias...». ¿Literarias? ¿De literatura? Aquel que en vida se dedicó a las discusiones teológicas, ¡que fue profesor en la Universidad de Witenberg!

«A las pocas semanas, los muebles empezaron a afantasmarse hasta ser invisibles, salvo el sillón, la mesa, las hojas de papel y el tintero». Y todo esto porque Melanchton insiste en su posición teológica, sin saber que está muerto y que había estado equivocado. Nuevamente, una figura histórica, convertida en mito para aquellos que defendieron los mismos principios, se humaniza. Tiernamente empecinado, avergonzado de su habitación sórdida, continúa escribiendo: «He demostrado irrefutablemente que el alma puede prescindir de la caridad y que para ingresar en el cielo basta la fe».

Es entonces, en el más allá, en medio de un casa fantasmagórica cuya descripción heteróclita recuerda las casas de los sueños, que encontramos a ese serio luterano que vivió en los años 1500. Otra vez el mito, viejo productor de sentido, de palabra, da que hablar. Fuera del espacio al que la historia nos tiene acostumbrados, desfasado en el tiempo, extraño, un mito cobra otra intensidad. Vuelve a producir sentido, a provocar la palabra, a dar ganas de hablar.

«Entonces recorrió la casa y comprobó que los demás aposentos ya no correspondían a los de su habitación en la tierra. Alguno estaba repleto de instrumentos desconocidos: otro, se había achicado tanto que era imposible entrar; otro no había cambiado, pero sus ventanas y puertas daban a grandes médanos. La pieza del fondo estaba llena de personas que lo adoraban y que le repetían que ningún teólogo era tan sapiente como él».

Para el lector tampoco nada corresponde a su habitación en esta tierra: Melanchton por un lado, esos hechos medio divertidos, medio desconcertantes por otro. El humor además, una amable manera de burlarse de los mitos, de los que los soportan, de los que los construyen y los mantienen, pero también, una proposición de relectura. Múltiples sentidos de los mitos, que Borges denuncia no para destruirlos, ni para darles una nueva explicación, sino para aprovechar aún más su riqueza. Se otorga, y nos otorga, el derecho de soñar, de imaginar lo que uno quiera, de no quedarse a la merced de la imaginación de los otros, que el tiempo ha institucionalizado y desecado.

Los mitos argentinos

Fue tal vez porque era un país nuevo, un país donde la inmensa llanura era la imagen de lo que no tiene forma y permite todas las formas, que se creyó que se podía recomenzar de cero.

Esos raros momentos en que se puede decir, lo que dijo Mirabeau en el final del siglo XVIII: «A nosotros nos está permitido pensar que recomenzamos la historia de los hombres». Momentos en que los hombres se atreven incluso a cambiar los nombres de los meses, a reorganizar el tiempo de los calendarios. Messidores o Brumarios de tantas partes, tantas veces intentados.

La Argentina en sus comienzos se encontraba frente a esos espacios maleables de llanura infinita, la bóveda celeste visible, completa, como si la tierra fuera aún plana y el universo la cubriera. Sus habitantes sintieron que podían volver a comenzar la historia de los mitos, la historia del imaginario.

¿Pero qué mitos empezaron a surgir? Primero dos: Buenos Aires y la Pampa. Fundamentales. Sobre ellos se instalan los otros. Tienen que ver con el espacio, con el suelo. Fue justamente ese suelo el que pisaron esos torpes conquistadores, de imaginación desmesurada, de ambición furiosa, después de tantos días y noches de navegación incierta, por un mar desconocido, ante el riesgo constante de encontrar el vacío.

En su poema «La fundación mítica de Buenos Aires», Borges dirá:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían dando tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.
Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura...

Es entonces, por ese ancho río, donde no se ve la otra orilla, un río a imagen de la inmensidad asociada con América, por donde se llega a esos dos mitos. La pampa será en el imaginario argentino (que Borges comparte) una tierra vana, sin motivo ni fundamento. Y será al mismo tiempo, una tierra rica, capaz de producir todo: trigo, ganado al infinito, y también indios, guitarras, Martín Fierros, Cautivas, Facundos, montoneras gauchas.

Del mismo modo, Buenos Aires, en el fin del mundo, podrá producirlo todo: calles calmas y umbrías, rascacielos, objetos sofisticados, ideas de vanguardia, Carriegos, Arlts, tanto, Borges.

Durante las primeras noches silenciosas y perfumadas de los primeros inmigrantes que habían atravesado un océano todavía infinito, el recuerdo del espacio, que apenas habían tenido tiempo de vislumbrar (la ciudad se termina abruptamente y el campo comienza de improviso), el recuerdo de la ciudad dormida que los rodea, les permite creer en ese viejo sueño, datado en la historia, el sueño de la América.

Los mitos argentinos fueron retomados y releídos en la obra de Borges. Pero, independientemente de esa relectura, lo que los hace diferentes, es el lugar o el momento en que esos mitos hacen irrupción en los relatos. Como los mitos universales, siempre aparecen allí donde no se los espera: se muestran de perfil, se los ve de espalda. Uno los reconoce y descubre que los desconoce. Además, esos mitos argentinos se cruzan con otros, «venidos de remotas regiones, de remotas edades». Esto les confiere un carácter extraño, otra dimensión.

«Una función del arte —dice Borges en la introducción a una edición de *Martín Fierro*— es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres: de todas las historias que ha soñado la imaginación argentina, la de Fierro, la de Cruz y la de sus hijos, es la más patética y firme».

Martín Fierro forma parte de los mitos preferidos de Borges, se lo encuentra varias veces en su obra, se repite, insiste. Es cierto que esta obra maestra de la literatura argentina se convirtió en un lugar común, y que sirvió a todas las ideologías. Pero hay algo más: Borges realiza con ese mito varias operaciones, por decir así. Podría incluso servir de ejemplo, de «mode d'emploi», de todo lo que uno puede o de lo que uno tiene el derecho de hacer con un mito, aunque éste sea canónico.

Por un lado, hace algo que nadie se había atrevido antes en Argentina: lo mata. Por supuesto no a la obra, ni al mito, sino al personaje.

Dos versos, que fueron más tarde canónicos, pero que ya estaban en mayúsculas en el original, terminan el Martín Fierro

> Mas naide se crea ofendido
> pues a ninguno incomodo
> y si canto de este modo
> por encontrarlo oportuno
> NO ES PARA MAL DE NINGUNO
> SINO PARA BIEN DE TODOS.

No solamente el personaje no ha muerto, sino que acaba de nacer a su vida mítica. Vida que no comienza inmediatamente, ya que sus contemporáneos no supieron apreciarla. Sin embargo, la primera estrofa permitía presagiar su gloria:

> Aquí me pongo a cantar
> al compás de la vigüela,
> que al hombre que lo desvela
> una pena extraordinaria
> como el ave solitaria
> con el cantar se consuela.

Hay aquí, en unos pocos versos, una puesta en escena de varias costumbres del imaginario argentino: el hecho de cantar para contar, los versos octosílabos de la payada, la guitarra, esa vieja compañera, y el aquí que supone un ahora. Aquí y ahora de un enunciado que parece quedar para siempre en el momento de su enunciación; de un país que no tiene pasado, que sólo tiene un pasado ilusorio. Y quizás algo

más esencial, pone en escena al gaucho, al hombre de esas regiones, contando por «una pena extraordinaria lo desvela», como en los textos de Sarmiento (30 años antes), y sólo el canto podrá consolarlo. La realidad parece repetir las desgracias, idénticas a sí mismas, a lo largo del siglo XIX. El relato, la palabra, parece ofrecerle una salida en un mundo más seguro: la literatura.

En la obra de Borges vamos a reencontrar a ese Martín Fierro tan conocido para los argentinos, no en lugares o épocas insólitas, como lo sugerimos para otros mitos, sino en su lugar natural, la pampa.

Efectivamente, «El fin» (cuento de *Ficciones)* retrasa en algunas líneas el ambiente del campo argentino; nada está omitido: el poncho, la llanura, el atardecer, la guitarra («...llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba indefinidamente»).

El relato también se desata como una suerte de laberinto simplificado donde el camino nos lleva, por senderos sin importancia, que parecen repetirse, a un fin insólito.

En una «llanura abstracta, como vista en sueño», un gaucho moribundo (de muerte natural) ve llegar a alguien: «Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete...». Sólo el poncho, el chambergo, el caballo son visibles, «pero no la cara del hombre». Ese hombre inicia con un negro que está en la pulpería, una especie de conversación-payada. Y todo parece confirmar que los personajes y la situación son conocidos, y al mismo tiempo parece imposible que sea así. ¿Quién no recuerda el famoso duelo entre Martín Fierro y el negro, que el primero gana? En el relato de Borges el duelo se convierte en un duelo a cuchillo y descubrimos que el negro es el hermano del que fue matado. Por último asistimos, asombrados, (al mismo tiempo que ese gaucho moribundo, Recabarren, personaje-testigo), a la muerte de Martín Fierro: «Y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa». Pero, además, como antaño, como aquella otra vez el Martín Fierro de Hernández, el negro del relato de Borges, en un gesto que se hizo mítico, «limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a la casa con lentitud...».

Hernández había hecho decir a Martín Fierro:

> Limpié el facón en los pastos
> desaté mi redomón
> monté despacio y salí
> al tranco pa el cañadón.

Insólito encuentro, en el relato de Borges, no con Martín Fierro, sino con su muerte. Borges hace con él lo que la literatura universal hizo con Ulises, Hamlet o Edipo, se lo apropia. En este caso para matarlo. Pero hay también en ese corto relato, ese otro encuentro, más sutil, con un gesto, retomado en una frase: «Limpié el facón en los pastos...».

Ese gesto había marcado el comienzo de las aventuras de Martín Fierro, su primer muerto. Ese gesto-frase, tal vez por su contexto lingüístico, tal vez por un misterioso sentido escondido, se instaló en las memorias. ¿Es la calma transmitida por «monté

despacio y salí al tranco»? ¿O es porque representa ese primer gesto sin importancia que marca un momento capital en una vida, el comienzo del destino? Gesto que resume, frase que condensa un conjunto de sensaciones enmarañadas que, a partir de ese momento, será imposible transmitir de otra manera.

Pero esto no es todo lo que acontece alrededor de ese personaje. El tiempo no tiene la misma dimensión en el nuevo mundo. Hernández, su autor, que vivió hasta finales del siglo XIX, es confundido por la imaginación popular con Martín Fierro. Como lo que sucede a Homero con Ulises.

Borges retoma la figura de Hernández, que ha quedado algo desdibujada, tal vez por el aislamiento en que el autor vivió. «Hernández —dirá Borges en un prólogo a *Martín Fierro*— casi no ha dejado una anécdota. Apenas si nos consta que era corpulento, barbudo, fuerte y jovial y que su memoria era extraordinaria... en él se ha repetido, mutatis mutandis, la paradoja de Cervantes y de Shakespeare; la del hombre inadvertido y común que deja una obra que las generaciones venideras no querrán olvidar». Hernández, un desconocido que escribió esta obra para «ayudarse a alejar el fastidio de la vida de hotel». Hernández, que tenía intenciones políticas: «escribir un folleto popular contra el Ministerio del Interior». Hernández que hace que Martín Fierro, «contrariando su índole estoica, se queje mucho».

Es así, que este hombre corpulento y jovial, que nadie conoce, a quien «la voz del protagonista se impuso», se hace más humano, más próximo. «En él había una carga de experiencias que nunca había revisado o analizado; estas oscuras cosas del tiempo se proyectaron en el poema que escribía». Si Martín Fierro lo había eclipsado, Borges los vuelve a diferenciar y a mitificar. Autor y personaje se parecen, no porque el segundo refleje al primero, sino porque una larga vida en común les dio rasgos comunes. Muerto el autor, como su criatura, se hace papel, palabras que el recuerdo grabará en oro, quemará o simplemente dispersará en el viento. O hará todo eso alternativamente, en un ciclo en el que canonización e inquisición se suceden.

Los hombres también, como Borges, utilizan sus mitos a gusto. Mitos productores de palabras, significaciones errantes, que no pertenecen a nadie, que atraviesan a los seres humanos, a los grupos, en el transcurso de la historia.

Por supuesto, Martín Fierro no aparece solo, forma parte de una constelación de figuras míticas argentinas que se cruzan con él, lo repiten, lo completan. Forma parte de configuraciones míticas, conjuntos de mitos que constituyen sistemas atravesados por el tiempo, es decir que el transcurrir del tiempo los recompone, dando nuevas figuras al interior de la misma configuración. Esos conjuntos o configuraciones, aparecen también en la obra de Borges y allí también son recorridos por el tiempo. Tiempo de las lecturas, tiempo que transcurre también para la obra.

Otro de los mitos que aparece en el imaginario argentino y que es retomado por Borges es Juan Moreira. En su origen *Juan Moreira* fue un folletín de un autor medio, Eduardo Gutiérrez, publicado en el diario *La patria argentina*, de noviembre de 1879 a enero de 1880. El héroe de ese folletín era un gaucho del mismo nombre, existente

en la realidad, conocido, ya sea por sus aventuras delictivas, ya sea como un gaucho rebelde que ayudaba a los pobres. Esas dos versiones coexistieron y fue quizás esta ambigüedad lo que estuvo en la base de la creación de ese personaje.

En 1886 ocurrió algo que iba a jugar un rol esencial en la creación del mito Moreira. Podestá, el director de teatro y actor más célebre de la época, que hace giras en todo el país, pide a Gutiérrez que ponga en escena *Juan Moreira* y monta la obra en su teatro. El éxito fue extraordinario. En el teatro-circo de Podestá, las escenas interiores eran interpretadas en el escenario y las otras, las fiestas populares, los bailes, en la pista del circo, con la participación de los caballos de la compañía. El mito Moreira comienza a hacer su camino. A pedido del público (que cree conocer a Moreira) la obra es continuamente modificada. Se agregan escenas, se sacan otras, incluso se cambia un poco el personaje.

La historia de Moreira es también, como la de Fierro, la de un gaucho noble, obligado a huir de la justicia. Pero por un lado presenta un carácter más violento y por otro defiende a los más débiles. Moreira se convierte así poco a poco en un gaucho rebelde y justiciero. Como tantas veces en la historia de lo imaginario, un personaje de la literatura convertido en mito, cobra al mismo tiempo características de persona. La burguesía argentina, Borges incluido, lo considera un delincuente; el pueblo, un justiciero. Borges cuenta que en los archivos policiales de fines del siglo pasado o de principios de éste, se acusa a los perturbadores del orden público de haber querido hacerse los Moreira.

En la obra de Borges, Moreira presenta características específicas y como Martín Fierro, aparece varias veces. Pero el rol que Borges le hace jugar, por ejemplo en «La noche de los dones», uno de los cuentos de *El libro de arena*, es totalmente diferente del rol habitual de ese mito en Argentina.

El cuento hace referencia a la muerte mítica de Moreira, que ha sido contada incluso en el cine: era tal su poder de convicción y su fuerza, que se necesitó una partida de hombres de la milicia armada para abatirlo. En el relato de Borges, Moreira, en realidad, no aparece para morir (aunque se cuente su muerte), sino para que un adolescente de buena familia, el protagonista, descubra la violencia y la muerte. Sin embargo, esa elección, esa presencia, confiere al descubrimiento una resonancia particular, casi épica: conocer la muerte como un testigo de la muerte de Moreira, es como conocer el amor haciendo el amor con la cautiva, como lo cuenta el mismo relato. De este modo, gracias a este encuentro insólito, en la misma noche de los dones, que nos hace sonreír por la exageración, el descubrimiento del amor y de la muerte por un adolescente cobra su justa dimensión.

Sólo la materialización imaginaria, esas mentiras, cargadas de nuestra propia imaginación y también de la imaginación de los otros, puede restituir a ese hecho su verdadera dimensión. Proust en *La búsqueda del tiempo perdido* hace que Marcel describa la escalera que le daba acceso a Gilberte, con características materiales impresionantes. Es así cómo logra transmitir, al menos de manera aproximativa, la muche-



dumbre de sentimientos complejos que experimenta al subirla. Subir la escalera hacia la habitación de Gilberte es también, o sobre todo, subir hacia el primer amor, con todo lo que ello implica. No bastaba cualquier escalera.

Los mitos argentinos están allí, como los otros, para decir más, para decir de otra manera, y también porque no podemos vivir sin ellos. Nos acompañan siempre, cohabitamos con ellos: «La muerte de Lucien de Rubempré es uno de los dramas de mi vida», decía Wilde.

Pocos personajes femeninos hay en la obra de Borges. Entre los míticos, la cautiva. Pero la cautiva es para siempre, en Argentina, el personaje de Echeverría, aunque pocos argentinos se acuerden de las características específicas del personaje. La cautiva representa, en primer lugar, la mujer blanca raptada por los indios. En la obra de Borges también la encontramos de manera insólita.

Es evidente que el mito de la cautiva está esencialmente recorrido por el tema del cautiverio. En Argentina, además, se agrega el cautiverio en un espacio ilimitado, pero también la idea de dejarse cautivar. Las canciones populares del campo abundan en cautivas.

Se recordará, entre tantas, una de las canciones de Mercedes Sosa, que dice:

> Yo no soy Huinca capitán,
> hace tiempo lo fui...
> Mi nombre casi lo olvidé,
> Dorotea Bazán.
> Yo no soy Huinca, capitán
> India soy...

A esta cautiva, liberada por la milicia, le falta «el aire de la Pampa». Está cautivada.

La cautiva de Echeverría lucha como un hombre para escaparse y para salvar a su compañero. Las otras, las cautivas de las canciones populares, son a menudo prisioneras voluntarias, por amor del amor, del espacio, de la aventura.

En el cuento antes citado, «La noche de los dones», si bien estamos sorprendidos de encontrar a la cautiva allí, como una pupila de la casa, tan lejos del personaje moral de Echeverría, lo estamos aún más de ver que tiene, según el autor, rasgos indios. No solamente quedó cautiva de la casa-burdel, sino también de su propio relato, el del rapto, que repite «para refrescar la memoria, como se recita una plegaria».

Otra cautiva más próxima del mundo de Borges, aparece en «Historia del guerrero y la cautiva». Borges cuenta que cuando su abuela inglesa, que acompañaba a su marido, jefe militar de la frontera, fue confinada en ese fin del mundo, alguien le dijo que no era la única inglesa de esa región. Quiero recordar que en esa época, la de la Conquista del Desierto, la frontera era la línea que separaba la civilización de los territorios ocupados por los indios. En ese lugar completamente aislado vivía una muchacha india de trenzas rubias y ojos azules. Borges la describe así: «Venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles». También comenta que más allá de lo que esa inglesa-india cuenta a la abuela de Borges, «se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo,

las hogueras y el estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia». Y comenta Borges: «A esa barbarie se había rebajado una inglesa». La abuela de Borges le propone ayudarla, a proteger a sus hijos, pero la otra no quiere, se considera feliz.

Borges, en ese relato, compara esta historia a la de Droctulft, un guerrero bárbaro que defiende la causa de Ravena, fascinado por la civilización. Sus historias parecen antagónicas pero Borges las reúne de este modo: «...a los dos arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos atacaron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar».

El encuentro se produce aquí en el ímpetu secreto y en el hecho de haberlo acatado. Un guerrero y una cautiva, que por el *título*, nos imaginamos perteneciendo al mismo campo, tienen lazos comunes en otra parte, apenas en un ímpetu, pero un ímpetu «más hondo que la razón».

Entonces, no solamente encontramos figuras míticas, argentinas o universales en los mini-universos que Borges prepara para servir de decorado, de telón de fondo a esos encuentros insólitos. Encontramos también temas o sentimientos míticos ligados a los nombres que los concentran. Así, el mito de la amistad entre hombres, como Cruz y Martín Fierro, el del «descubrimiento fulgurante del destino», representado por Cruz, el del coraje, representado sobre todo por el gaucho. En los gauchos, una prosa poética que aparece en *El elogio de la sombra*, Borges dice: «No eran devotos, fuera de alguna oscura superstición, pero la vida dura les enseñó el culto del coraje».

En esta obra nos cruzamos con ideas, con sentimientos (como el amor por ejemplo, ese raro misterio en la obra de Borges), con personajes. Pero también con lugares, un poco fantasmáticos, con frases sonoras, las que aprendimos en nuestra infancia. Y todo lo que encontramos está como desfasado, lo mismo y otra cosa, como lo que sucede en el sueño. Es sin duda esta frase pero allí... Es sin duda, ese personaje pero en ese momento... Como la casa Melanchton, igual y diferente, «con ventanas dando de pronto sobre grandes médanos».

En cuanto a la Argentina, Buenos Aires aparece algo anacrónica, pero cargada de afectividad. Cargada de todo lo que no conocimos, de lo que nuestros padres amaron. Y sin embargo, en ese mundo de antaño, vemos jugarse nuestros conflictos actuales.

Los patios, lugares protectores de nuestra infancia, aparecen vagamente irreales, un poco inquietantes.

Encontramos también una pampa poblada de gauchos, de ganado, de indios. Espacio siempre idéntico en su soledad, siempre recorrido por las pasiones. Sarmiento había dicho: «¿Cómo ahogar el vuelo de la imaginación del habitante de una llanura sin límites que está frente a un río sin orilla opuesta? ...Allí, el terror, la barbarie y la sangre que se derrama diariamente». Una pampa que no tiene caminos trazados; los que vinieron de otras partes, que se mezclaron, se hicieron mestizos «aprendieron



los caminos de las estrellas, los hábitos del aire y del pájaro, las profecías de las nubes del sur y de la luna con un cerco», dirá Borges.

Encontramos entonces, en esta obra, una Argentina atravesada por los afectos, por lo imaginario. Y al mismo tiempo que pensamos «clásica», «antigua», una sombra nos roza. Algo resuena en nuestro aquí y ahora, y releemos, revemos y desmitificamos y volvemos a mitificar.

«El mito es una palabra robada», decía Barthes y también: «La mejor arma, es a su vez mitificarla. Ya que el mito roba al lenguaje, ¿por qué no robar el mito?» Es justamente eso lo que hace Borges: roba al mito y lo vuelve a mitificar, sutilmente.

Rebeldía, deseo de apropiarse de los sentidos, ironía: repite sin repetir. Ese «clásico», ese «erudito», se sirve de su erudición como un niño prodría servirse de una inmensa biblioteca para hacer una enorme broma que consistiría en mezclarlo todo. O simplemente, recorrer los estantes en orden («Los Drusos fueron un regalo de las letras dr.», dice Borges) y encontrar una interpretación cueste lo que costase. Como si hubiera detrás de ese orden conocido, una trama oculta que habría que desvelar. Como interpretar los hechos naturales como un conjunto de signos donde todo tiene correspondencias, donde todo tiene un orden fatal, donde todo es sistema.

Los mitos, en los relatos y los ensayos de Borges, nos atacan por sorpresa cuando menos lo esperamos (como los malones de los indios en una pampa bien conocida, visible al infinito). Pueden ser figuras históricas, lugares comunes, personajes literarios, frase, temas e incluso sonidos, a condición de que sean míticos, reconocidos e idealizados por muchos. Los hace aparecer en lugares insólitos, en épocas que no corresponden, en situaciones desconocidas, en contextos lingüísticos imposibles. En una palabra: donde nunca se los vio.

Ese desfasaje de los mitos produce una reducción al absurdo de la interpretación permanente, que nos da en realidad productos terminados. Rompe un orden que pretendiéndose más allá del orden, está más que inserto en él. Trama inevitable de nuestro medio, de nuestra cultura, de nuestra época, de nuestra cotidianeidad. «Modalización de lo repetitivo y de lo monótono —dice Henri Lefèbvre— esta vida cotidiana, la soportamos sin realmente dominarla».

La soportamos no sólo a nivel de los gestos, inevitables, que conciernen a la vida elemental (nutrición, trabajo, subsistencia) sino también a nivel de los mitos que nos rodean, de la manera en que los leemos. Esas interpretaciones interminables, que se creen y se dicen libres, no dejan de ser explicativas. A fuerza de pretender interpretar al infinito, terminan por designar el vacío.

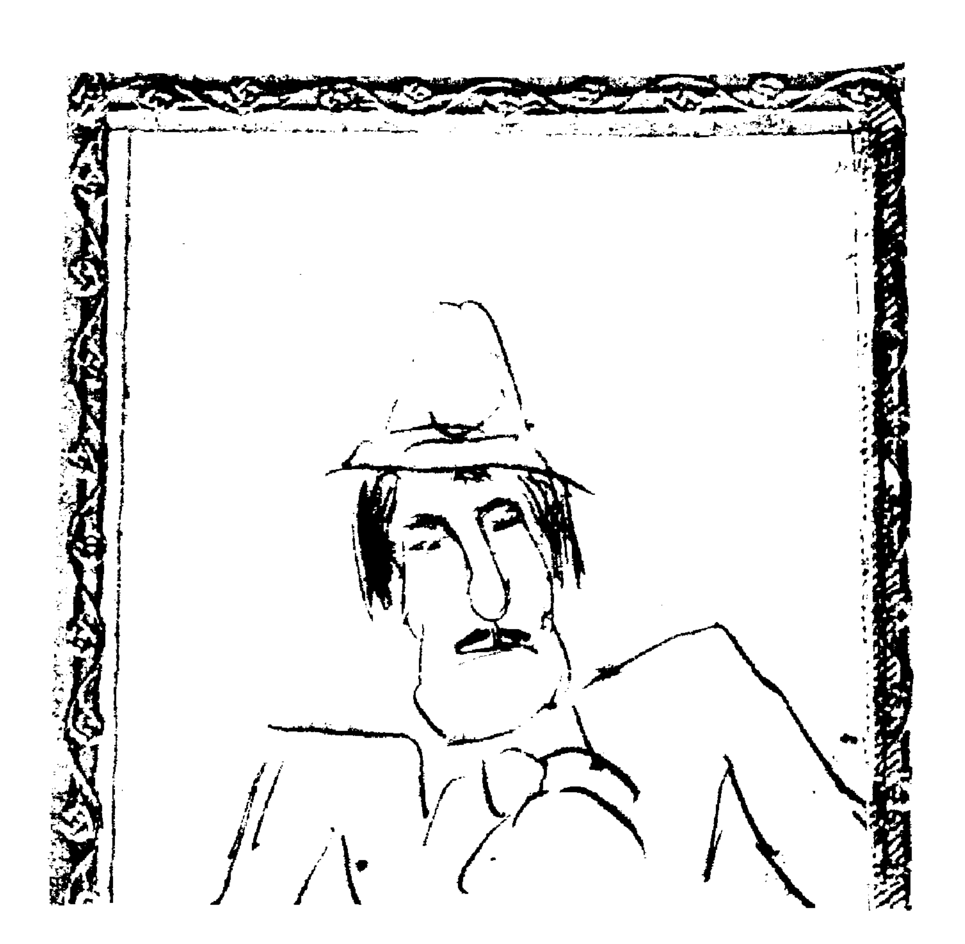
Esos encuentros desfasados, nos desfasan y nos obligan a pensar, pero también a no querer pensarlo todo, explicarlo todo.

Fin del siglo XX, los lugares comunes a nivel planetario, las citas clasificadas en los libros para pasar los exámenes terminales. Lecturas previsibles, films sin sorpresa a fuerza de repetirse. Y de tanto en tanto, esos milagros, esas bocanadas de aire, no accesibles a todo el mundo. Monólogo final de Ana Magnani en *Mamma Roma*

de Pasolini, tierna burla de los océanos plásticos de Fellini o la música de Nino Rota. O también, la conversación entre los muertos en sus tumbas, peleándose todavía por las pequeñas cosas insignificantes de sus vidas pasadas de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; y los guiños imperceptibles, que señalan la locura, en los mundos ordenados evocados por François Truffaut. Y otros, sin duda, que nos aseguran desde el fondo de la alienación misma, que no estamos tal vez totalmente alienados y que podemos sonreír, reír incluso, aunque esto nos mueva el suelo sobre el que estamos parados; que el silencio, o el discurso sin sentido, en un mundo de signos ruidosos y firmemente organizados, es una manera de comprender. Comprender en otra parte, a otros niveles.

El personaje de Raymond Devos, en *El placer de los sentidos*, da la vuelta a una plaza donde hay cuatro calles con cuatro sentidos contrarios. Devos, con su gran cuerpo corpulento, su tono inimitable y su voz llena de matices, propone: «Entonces llamo al guardia y le digo: —Señor guardia, discúlpeme, hay cuatro calles y las cuatro son en sentido contrario. El me dice: —Ya sé, es un error. Yo le digo: —¿Qué tengo que hacer? El me dice: —Dé vueltas, como los otros».

Elsa Repetto



Dibujo inédito de Borges. (Colección de Antonio Carrizo)



Borges y el cine, el cine y Borges

Los encuentros de Borges con el cine (y de éste con el escritor de *Ficciones)* han sido perdurables y curiosamente entrecruzados. Frecuentador asiduo de las salas oscuras, su interés por el lenguaje cinematográfico no se limitó al de espectador; en la primera década de la revista *Sur* publicó numerosas críticas de films y algunos estudios donde analizaba ese lenguaje de las imágenes. Pero estas referencias concretas a temas cinematográficos no excluyen opiniones o reflexiones sobre el cine que pueden hallarse en sus escritos literarios y que también se cruzan con sus ideas sobre la narrativa en sí. Una influencia temprana la declaraba en el prólogo de *Historia universal de la infamia,* en 1935: «Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis lecturas de Stevenson y de Chesterson y aun de los primeros filmes de von Sternberg(...)».

No es pues un azar que en *Evaristo Carriego* (1930), describa el pasado de Palermo, sus paisajes y sus hombres, escribiendo «(...) Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan: un arreo de mulas viñateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua quieta y larga, en la que están sobrenadando unas hojas de sauce, una vertiginosa *alma en pena* enhorquetada en zancos, vadeando los torrenciales; el campo abierto sin ninguna cosa que hacer; las huellas del pisoteo porfiado de una hacienda, rumbo a los corrales del Norte; un paisano (contra la madrugada) que se apea del caballo rendido y le degüella el ancho pescuezo; un humo que se desentiende en el aire». Esta descripción fenomenológica es prácticamente un guión.

Y lo sabía quien anotó de sí mismo «escribe en vano argumentos cinematográficos»[1].

«En vano» puede ser el destino de alguna historia pensada en esa época para el cine y de la cual Borges no ha dejado referencias. Pero en todo caso fue una alusión profética para los dos guiones escritos por él y Bioy Casares en 1951 y que habían sido encargados por una productora: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes,* que entonces fueron rechazados. Ambos fueron al fin publicados en un libro editado por

[1] *En una nota sobre su persona al principio de la* Antología de la literatura fantástica *(1940).*

Losada en 1955, con un prólogo muy ilustrativo de sus intenciones. *Los orilleros,* no obstante, fue llevado al cine mucho más tarde, en 1975, por Ricardo Luna.

Esta historia tuvo variantes anteriores y posteriores. Cuando Borges era menos conocido, un escritor de «minorías» (en 1953, poco después de la frustración anotada) uno de sus cuentos, *Emma Zunz,* fue llevado al cine por Leopoldo Torre Nilsson con el nombre de *Días de odio.* En 1962, otro de sus relatos, *Hombre de la esquina rosada,* se convirtió en película dirigida por René Mugica. Ya Borges era un autor de prestigio, como para tentar a una productora comercial. En 1969, otro director más reciente, Hugo Santiago, convocó a Borges (y Bioy Casares) para escribir *Invasión.* Cuatro años más tarde, el mismo Santiago los reúne para otro film: *Les autres,* ya rodado en Francia, donde reside. Entretanto, Bernardo Bertolucci dirige en Italia una peculiar versión del relato de Borges «Tema del traidor y del héroe» con el título de *La strategia del ragno* (1970). De estas obras, así como de una nueva versión de «Emma Zunz» realizada por la televisión francesa en 1969, hablaremos más tarde con mayor detalle. Antes, conviene recordar las ideas de Borges sobre el cine, presentes en sus críticas y en opiniones dispersas por su obra literaria.

Opiniones, influencias

Una cita anterior señala (en el ensayo sobre Carriego) un proceso verbal que en su elección de imágenes propone una especie de «montaje». «La Historia (que a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas) propone ahora la de una arriesgada taberna, que está en el todopoderoso desierto igual que en alta mar. (...)», escribe en «El asesino desinteresado Bill Harrigan»[2]. El director es Von Sternberg y el procedimiento declarado en *La Historia universal de la infamia* es la enumeración de elementos dispares, que en su discontinuidad proponen una continuidad que, al igual que en el cine, se desarrolla más allá del relato cronológico, en un espacio temporal, con sus choques y elipsis. No parece casual que el rechazo de Borges a la novela y la elección del cuento, que permite una síntesis, coincida con el cine.

En una entrevista previa al estreno de *Los orilleros,* de Ricardo Luna[3] Borges y Adolfo Bioy Casares hablaron de sus relaciones personales con el mundo del cine; transcribimos algunas preguntas y respuestas (de ambos) sobre la génesis de esa historia:

—¿Por qué le dieron forma de argumento cinematográfico?

«A.B.C.—Porque alguien nos pidió que escribiéramos argumentos para películas. Que después (como suele ocurrir) las películas no se rodaran, fue un desencanto, pero no muy doloroso. Probablemente no creíamos demasiado en esos proyectos. El trabajo por encargo nos gustaba porque lo considerábamos una ocasión para poner a prueba nuestra capacidad profesional. Aunque parezca presuntuoso decirlo, la verdad es que emprendíamos cualquier trabajo como una aventura, como una excursión por nuestra capacidad creadora.

[2] *En* Historia universal de la infamia *(1935).*
[3] *En* La Opinión Cultural *(1975).*

J.L.B.—Evidentemente, porque a los dos nos gustaba el cinematógrafo, en especial los *westerns.*

—*¿Su desarrollo fue pensado en términos de imágenes?*

A.B.C.—Recordábamos en imágenes de películas preferidas y queríamos participar en el género con imágenes de nuestra invención. Los dos éramos muy aficionados al cine. Al escribir mis relatos, yo quisiera no desoír nunca el consejo de Stevenson: que al principio, al fin y por el medio haya algunas escenas vívidas, difíciles de olvidar. Siempre voy al cine. Me resigno al fin del mundo, si puedo esperarlo en la sala de un cinematógrafo.

J.L.B.—En término de imágenes, a la manera de Stevenson, y de diálogos.

(...) Tratándose de un film de aventuras pensamos primero en las situaciones, que atribuimos después a los personajes que, por lo demás, apenas existen fuera del argumento. En cuanto a lo histórico y a lo real, creo que ambos imparcialmente colaboraron. Situamos la fábula en el pasado, para dar mayor libertad a la imaginación.

—*¿Cuál era el cine que los influía o en el que pensaban entonces?*

A.B.C.—El cine americano era el más real para nosotros. Pensábamos en películas de *gangsters,* como *La batida* y *La ley del hampa*[4] y desde luego en todo el cinematógrafo que nos gustaba, en Lubitsch, en películas policiales o de crímenes, en películas del Oeste, en algunas películas inglesas o francesas, como *Le grand jeu*[5]. A mí me gustaban mucho las comedias, como las grandes películas cómicas de los años veinte, hasta algunas prodigiosas, de John Barrymore y aún otras de tono menos enfático tal vez, como *La comedia de la vida* y *Vive como quieras*[6]. Recuerdo títulos al azar de mi memoria, o de mis olvidos, y estoy callando no pocos, por no saber si fueron anteriores o posteriores a *Los orilleros.*

J.L.B.—Pensábamos ante todo en Joseph von Sternberg y en su continuador el armenio Rubén Mamoulian.»

Con Borges frente a Emma Zunz

El miércoles 24 de enero de 1973, en una sesión de la Cinemateca Argentina realizada en el teatro San Martín, de Buenos Aires, se estrenó un film, *Emma Zunz,* basado en el cuento homónimo de Borges. La película era un mediometraje dirigido por Alain Malgrow, filmado para la TV francesa y contaba como intérpretes a Catherine Salviat y Michel Etcheverry.

Una serie de casualidades más o menos previstas nos congregaron a las 7 de la tarde junto a Jorge Luis Borges y el profesor norteamericano Yates para ver el film. Borges llegó con curiosidad pero resignado a escuchar solamente. Para nosotros, también fue una experiencia extraña; tratar de evocar para él y entre los chistidos del público de la sala, las imágenes de un film que nunca podría ver.

Este es el relato[7] de esa proyección y de lo conversado luego con Borges en un

[4] La batida *es* The dragnet *(o* La redada, *1928) y* La ley del hampa *es* Underworld *(1927), ambas dirigidas por Josef von Sternberg.*

[5] El gran juego *o* El signo de la muerte *(1934) de Jacques Feyder.*

[6] La comedia de la vida (Twentieth Century, *1934) de Howard Hawks, y* Vive como quieras (You can't take it with you, *1938) de Frank Capra.*

[7] *«Con Borges frente a Emma Zunz de Borges», por Agustín Mahieu. En* La Opinión Cultural, *Buenos Aires, 11 de febrero de 1973.*

café cercano. La ceguera no es algo que a Borges le resulte fácil de sobrellevar, aunque trata de bromear sobre ella, con esa suave ironía que suele asestar contra sí mismo: «Sólo me falta la sordera ahora —dijo entonces—, para librarme definitivamente de los malos films».

El cuento de Borges, como se recordará, trata de una venganza. Emma Zunz, obrera en una fábrica, atribuye —gracias a una carta tardía de su padre, recibida tras el suicidio de éste en Brasil— al dueño de ese establecimiento la desgracia y prisión de su progenitor, al que acusó de estafa. Para cumplir su venganza, Emma fragua una visita a la fábrica, con el pretexto de contarle supuestos detalles de una huelga, y lo mata. Previamente se acuesta con un marinero desconocido. Más tarde atribuye esa muerte a un intento de violación —logrado— del odiado objeto de su venganza. Dibujada la situación, real en sí misma, con sólo dos o tres diferencias de tiempo y lugar, convence a todos del ultraje.

Durante nuestra conversación, Borges también se refirió a la versión cinematográfica argentina del cuento, el largometraje *Días de odio* (1954), de Leopoldo Torre Nilsson. Así, se mezclan recuerdos, palabras en francés (Borges, quizás al oír los diálogos del film, comenzó a preguntarme detalles en ese mismo idioma) y acotaciones sobre el cuento, sobre sus personajes, acerca de paisajes pensados para Villa Crespo... El resto es una reflexión sobre el cine, sobre las formas en que puede adaptarse la literatura a la imagen y —entre otras cosas— al proceso de la creación. He aquí algunos pasajes del diálogo:

—«Bueno, hemos visto el film, hemos tratado de contarle algo de las imágenes de este nuevo Emma Zunz. ¿Qué le parece en relación al cuento?

J.L.B.—Creo que lo han seguido. En *Días de odio* de Torre Nilsson por ejemplo, había una escena ridícula... la muchacha tenía un novio, había una fiestita en Parque Lezama, a la que ella iba. Todo eso debilita el cuento, se notaba que eran ripios.

—Pero aquí también las había, había imágenes tendentes a lo sentimental, a las metáforas...

J.L.B.—Bueno, pero como yo no veo la imagen, las imágenes no son ya sentimentales o duras, no existen... Pero es que el film no debe ser sentimental, el cuento no es sentimental, porque se trata de una venganza. Y la venganza me parece una cosa innoble.

—La imagen, cuando ella atraviesa un momento decisivo, o cuando el marinero le hace el amor en el hotel del puerto, se alterna con otras imágenes reminiscentes de su infancia, con caballos galopando junto al mar... bellas pero quizá demasiado metafóricas.

J.L.B.—Bueno, eso está bien si sucede una vez... si no, sería muy raro.

—Se repite cinco o seis veces, en distintos tramos.

J.L.B.—Bueno, cinco o seis veces, creo que ya es un abuso. Si en lugar de un caballo tenemos una tropilla... Pero es que el cuento no debe ser sentimental. ¿Qué dice usted, que las imágenes coinciden demasiado?

—Parecen coincidir con los recuerdos de una infancia feliz.

J.L.B.—Bueno, sería para hacerla simpática a ella, ¿no? Se entiende que la heroína de un film debe ser simpática. Pero la heroína del cuento no es simpática. Lo que



ella hace no es simpático, la situación del cuento es ya bastante horrible. Ningún personaje del cuento es simpático, salvo el padre que casi no existe.

—Quizás una escena estaba bien resuelta, cuando Emma va con su amiga huelguista, Perla Kronfuss, a una playa del puerto. Está con dos amigos y cuando uno de ellos intenta acariciarla, ella se aparta como disgustada.

J.L.B.—En el cuento se sugiere que a ella no le gustaban los hombres; porque todo tiene que ser un sacrificio: ella no debe sentir agrado ante la idea de estar con un hombre. Ella era una muchacha no sé si pudorosa o frígida. En todo caso, eso debe ser algo horrible para ella también. Si la sola idea de entregarse a un hombre es horrible para ella, es la muerte del film ¿no?

—Es por eso que en el cuento —no en el film— ella dice que prefiere ir con el marinero más brutal porque teme que el otro le inspire ternura, que disminuya el designio de la venganza.

J.L.B.—Sí. Y en el cuento, para recalcar que ella no ha tenido o que no tiene ninguna relación con un hombre, hay en su habitación una foto de Milton Sills creo, ¿no? de un actor. Un actor es la relación más lejana que puede tener una mujer, ¿no? Preferir un actor...

—¿Por qué cree usted que ambos cineastas, Torre Nilsson y Malgrow, la convierten en un ser simpático o, por lo menos, patético?

J.L.B.—Porque un ser simpático es necesario para un film, para un cuento, porque no puede hacerse un cuento o una novela sin un personaje simpático, porque hay que identificarse con algún personaje. Y si todos los personajes son antipáticos el lector no se identifica y el libro fracasa.

—¿Y cuál sería aquí el personaje simpático?

J.L.B.—Yo creo que ninguno. El padre... pero como el padre no existe, je... El padre es una pieza de un mecanismo, necesario para el argumento, nada más.

—(...) Pero lo cierto es que le impresiona lo suficiente como para emprender esa venganza.

J.L.B.—Bueno, pero es que ella también ha sido perjudicada por todo: porque su padre ha perdido su fortuna y la gente la ve como la hija de un estafador. De modo que no es puramente noble lo que ella hace.

—Suena muy lógico.

J.L.B.—Suena lógico porque es lógico. De todos modos, el film francés me parece muy superior al que hicieron en Argentina.

—Tiene la ventaja de ser más corto, de no necesitar rellenos.

J.L.B.—Sí. Pero si yo le decía a Torre Nilsson en 1954: «Por qué no hace tres films[8], por ejemplo, con un cuento de Bioy Casares, uno de Manuel Peyrou, uno de Cortázar y, si ustedes quieren agreguen el mío». No puede hacerse un film largo con ese cuento, a menos que haya tantos ripios que ya queda todo diluido. Pero él se empeñó en que podría filmarse un solo cuento. Claro que con todo puede hacerse un film, si uno lo llena con material ajeno. Por ejemplo: si usted, en un cuento de Poe —que

[8] *Quiere decir un film en tres partes.*

suelen ser bastante tensos— introduce escenas del *Quijote* o de *Crimen y castigo,* digamos, puede hacerse un film larguísimo. Pero no es lo que se busca.

(...) Pero vamos a ver: a usted no le gustó mucho este film, ¿no?.

—No.

J.L.B.—Bueno, a mí no me gustó mucho porque tampoco me gusta mucho el cuento. Pero creo que si admitimos el cuento, es la mejor solución posible.

—Pero ¿por qué razón no le gusta el cuento?

J.L.B.—Porque la idea de la venganza me parece horrible ahora. Una idea mezquina.

—Yo me permito decir que me gusta el cuento.

J.L.B.—A mí me gusta ahora, después de visto el film. Antes no.

(ríe)

—Pero el cuento es perfecto en su elaboración.

J.L.B.—Sí, el film es casi igual. Salvo dos caballos intrusos, está bien.

—Pero usted no lo vio, lo imaginó.

J.L.B.—Eso es cierto.»

Puntos de vista

Durante la misma entrevista, Borges contestaba así a la pregunta de qué opinión le merecía el cine en general: «Yo no puedo hablar. Desde el año 55 o algo así que no veo cine». Sin embargo, reiteró su admiración por von Sternberg y su escaso aprecio por Chaplin. De *Luces de la ciudad* comentó (recordando su propia crítica en *Sur,* en tiempos de su estreno): «Era muy mala esa película...» «Pero *La quimera del oro* era un lindo film, ¿no? Además, allí estaba defendido de la fealdad —porque todo es muy feo en Chaplin, todo está lleno de basuras—, porque en *La quimera del oro* estaba defendido pues sucedía en Alaska, con gigantes vestidos de pieles sobre un fondo de nieve. En cambio en las demás películas de él está rodeado de tachos de basura. O de escenas lujosas igualmente horribles.»

Y continuaba: «¿Usted ha notado la vanidad de Chaplin? Siempre ha trabajado rodeado de mascotas, digamos. Nunca quiso trabajar con buenos actores, siempre en el centro de la escena. (...) Pero Chaplin no permite un segundo de lucimiento de nadie. Sólo a él hay que tenerle lástima: es un personaje sentimental, los otros no existen.»

Tras señalar su vanidad, Borges siguió en su crítica demoledora: «Tenemos otra prueba, además: el cinematógrafo ha avanzado bastante, pero las últimas películas de Chaplin son tan torpes como las primeras. Por ejemplo: yo no sé si es importante que la fotografía sea buena: un amigo mío, Néstor Ibarra, que es fotógrafo, dice que fotografiar es tan fácil. Un director de cine, entonces, debería cuidarse de ello. Pero en Chaplin las fotografías son tan feas como al principio. Creo que en él hay la vanidad de no querer deber nada a nadie. Por ejemplo: él pensaría: von Sternberg, Ma-

moulian, Orson Welles, tienen fotografías admirables, pero como yo no quiero deber nada a nadie seguiré con mis fotografías espantosas» (...).

Otras críticas demoledoras o elogiosas se encuentran en los comentarios vertidos años antes en *Sur*; no resistimos la tentación de transcribir algunos pasajes, para añadirlas a las transcritas en nuestro coloquio de 1973. Una, que sigue de permanente actualidad, se refiere al doblaje:

«Las posibilidades del arte de combinar no son infinitas, pero suelen ser espantosas. Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de dragón, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad, en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos el *ti-yiang*, pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y de cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los geómetras del siglo XIX, el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que está limitado por ocho cubos y por veinticuatro cuadrados. Hollywood acaba de enriquecer ese vano museo teratológico; por obra de un maligno artificio que se llama *doblaje*, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo. ¿Cómo no publicar nuestra admiración ante ese prodigio penoso, ante esas industriosas anomalías fonético-visuales?

Quienes defienden el doblaje, razonarán (tal vez) que las objeciones que pueden oponérsele pueden oponerse, también, a cualquier otro ejemplo de traducción. Ese argumento desconoce, o elude, el defecto central, el arbitrario injerto de otra voz y de otro lenguaje. La voz de Hepburn o de Garbo no es contingente: es, para el mundo, uno de los atributos que las definen. Cabe asimismo recordar que la mímica del inglés no es la del español.

Oigo decir que en las provincias el doblaje ha gustado. Trátase de un simple argumento de autoridad; mientras no se publiquen los silogismos de los *connoisseurs* de Chilecito o de Chivilcoy, yo, por lo menos, no me dejaré intimidar. También oigo decir que el doblaje es deleitable, o tolerable, para quienes no saben inglés. Mi conocimiento del inglés es menos perfecto que mi desconocimiento del ruso; con todo, yo no me resignaría a rever *Alexander Nevsky* en otro idioma que el primitivo y lo vería con fervor, por novena o décima vez, si dieran la versión original, o una que yo creyera la original. Esto último es importante; peor que el doblaje, peor que la sustitución que importa el doblaje, es la conciencia general de una sustitución, de un engaño. (...)»[9].

Otra nota crítica[10] juzga y elogia parcialmente a *El ciudadano Kane (Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles. Al señalar las características del *deep focus* (profundidad de foco, recurso fotográfico que permite, con una iluminación poderosa, lograr igual nitidez en objetos cercanos y lejanos) escribe: «La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos preciosos y puntuales que los primeros.»

[9] Sur, *n.º 128, junio de 1945. El film* Alexander Nevsky *es naturalmente el realizado por Serguei M. Eisenstein en 1938.*

[10] *«Un film abrumador»,* Sur, *n.º 83, Buenos Aires, agosto de 1941.*

«Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como perduran ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido nocturno y más alemán de esta mala palabra.»

Boutades al margen, las críticas cinematográficas de Borges eran atinadas —quizá precursoras— y poseían, como las de Moravia, la dimensión cultural que, por lo general, está ausente de la profesión.

Citas citables

A medida que la fama internacional de Borges iba creciendo (seguramente a partir de la aparición de sus libros en Francia) se produjo esa típica operación literaria y crítica de los comentarios y las citas. Con el tiempo, la moda periodística de hacer juegos de palabras con títulos o frases de su característico estilo se sumó a las exégesis de las páginas literarias. Las citas no tardaron en aparecer en films: a veces con imágenes explícitas: un inserto manuscrito a *Les carabiniers* de Godard, un texto que pronuncia el ordenador de *Alphaville* del mismo Godard, donde cita «La nueva refutación del tiempo»[11]. El mismo texto vuelve a aparecer en la «ópera prima» fílmica del crítico de *Positif* Robert Benayoun: *Paris n'existe pas* (1969) pero más amplio y con la firma de Borges, en un cartel.

Más interesante es la incorporación consciente o inconsciente de temas o atmósferas borgianas en diversos films. En Francia, como anota Edgardo Cozarinsky[12], crítico y cineasta argentino residente en París, todo comenzó con dos films: *L'Année dernière à Marienbad* de Alain Resnais (1961) y *Paris nous appartient* de Jacques Rivette (1961). En una entrevista de André S. Labarthe y —precisamente— Jacques Rivette, para *Cahiers du Cinéma* (septiembre 1961) con Resnais y Robbe-Grillet (autor del guión de *Marienbad)*, aquéllos le señalan su similitud con *La invención de Morel*, de Bioy Casares. Hay que decir que Resnais no conocía ese libro, pero Alain Robbe-Grillet sí, puesto que en 1953 había comentado extensamente la novela de Bioy y también el prólogo escrito por Borges.

En su reseña, en la revista *Critique 69* (febrero de 1953), Robbe-Grillet comentaba también ese prólogo de Borges y asumía la atracción que le producía esa concepción de «un passé... modifiable».

En el comienzo de *Paris nous appartient*, de Rivette, sobre la mesa de la protagonista aparece un ejemplar de *Enquêtes*[13]. Esta cita visual fue descubierta por más de un crítico, incluso quien (Claude Ollier) deduce que las investigaciones de la heroína del film están influidas interiormente por sus lecturas (o sea, por ese libro de Borges). Otro crítico (Michel Delahaye en *Cahiers du cinéma)* compara con el universo borgiano el tema del film. «Su nudo debe situarse en el centro de uno de los laberínticos infiernos de Jorge Luis Borges. Allí nos enteramos de que Babilonia vive bajo el signo

[11] *«El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego» («Nueva refutación del tiempo», en* Otras inquisiciones, *1952).*

[12] *Edgardo Cozarinsky:* El cine y Borges, *Ed. Sur, Buenos Aires, 1974.*

[13] *Traducción francesa de* Otras inquisiciones.



del Azar Todopoderoso: la lotería. Pero el azar ¿no será la forma en que se manifiestan las conspiraciones de los hombres?»[14].

No mucho después, revistas de cine inglesas descubren también un «mundo borgiano» en los films de Nicolas Roeg *(Performance, Don't Look Now)* y comienza, asimismo, la costumbre de utilizar frases o títulos de cuentos de Borges para titular sus notas. También la crítica del *New Yorker* americano, Pauline Kael (diciembre de 1973) menciona repetidamente a Borges en un artículo sobre el citado film de Roeg. Su interés por Borges y su mundo transferido o citado en cine nos fue corroborado en una entrevista personal en New York, precisamente ese mismo año de 1973 (donde por otra parte hablamos extensamente sobre la obra de Torre Nilsson y Bertolucci). En Francia seguía el borgismo: Jacques Lourcelles *(Présence du cinéma 20;* marzo-abril de 1964): titulaba un ensayo sobre el cine de Samuel Fuller, «Thème du Traître et du Héros...». Por su parte *Positif* (febrero de 1964) traducía un artículo del italiano Gofredo Fofi, «Borges et le cinéma» y a continuación incluía la crítica de Borges sobre *Citizen Kane* publicada originariamente en *Sur* y que hemos citado anteriormente.

Y así se podría seguir indefinidamente, con citas o estudios que aumentan a medida que pasa el tiempo. Más importante nos parece la influencia interna de Borges en ciertos films —Peter Greenaway nos admitía, por ejemplo, la presencia «in mente» de «El jardín de senderos que se bifurcan», cuando creaba su famoso film *El contrato del dibujante*—. Y aún más borgiano fue, y sin duda en forma no deliberada, el documental de Alain Resnais sobre la Biblioteca Nacional de París: *Toute la mémoire du monde,* en fecha tan temprana como 1956.

Y ya es oportuna una breve reseña de los films hechos a partir de obras y argumentos originales de Borges, así como los documentales argentinos donde aparece.

Películas

La primera fue *Días de odio* (1954) de Leopoldo Torre Nilsson, basada en el relato *Emma Zunz.* En más de una ocasión, entre ellas en la entrevista que le hicimos y que se anota antes, Borges ha proclamado sus reservas sobre este film; señalaba, entre otras cosas, que su cuento se diluía entre nuevos incidentes insertados para llegar a la dimensión de un largometraje. Proponía su inclusión en una película dividida en tres partes, con otros tantos relatos. Pero lo mismo pensaba el director, Torre Nilsson, que en un artículo *(Gente de Cine,* n.° 29, enero-febrero de 1954) posterior al rodaje, señalaba que su proyecto era darle una duración de 25 minutos, como un episodio unido a otros dos relatos. Imposiciones de producción obligaron al alargamiento de *Emma Zunz* en el definitivo *Días de odio.* Hay que admitir que Borges colaboró con Torre Nilsson en el guión, por lo cual se supone que fue también responsable.

A pesar de esos desequilibrios que afectan el laconismo de la historia, *Días de odio* posee hallazgos de estilo y lenguaje que lo tornan insólito dentro del panorama del cine argentino de la época.

[14] *En «L'idée maîtresse ou le complot sans maître»,* Cahiers du Cinéma, *n.° 128, febrero de 1962.*

Hombre de la esquina rosada, estilizada historia de guapos con final sorpresivo y relatada en primera persona por uno de sus protagonistas (hasta que al final éste aparece dirigiéndose a «Borges») tiene en apariencia una posibilidad realista y hasta cierto pintoresquismo, con «guapos del 900», peleas a cuchillo y una dosis de pasión y muerte que invitaba (invitó) a explotar las vertientes espectaculares. Estas apariencias (desmentidas por el artificio verbal de un irónico costumbrismo) facilitaron su atracción como relato cinematográfico. Lo fue en el film (1962) de René Mugica, adornado —al situarse un 25 de mayo de 1910, fecha del Centenario de la Independencia— por fiestas populares y folklóricas y carreras de caballos típicas («cuadreras») que servían de fondo a la lacónica trama.

Hecha con solvencia profesional y ciertas intenciones sociales, que Mugica comentó, entre sus propósitos, como retrato de un personaje trágico acostumbrado a matar en desafíos sin nombre, tiende a trasmutar esos lineamientos con cierto *pathos* de tragedia clásica, sobre el fondo del color local. A Borges le gustó.

Borges como guionista de dos películas

En *Invasión* y *Les autres*, dos films dirigidos por Hugo Santiago, Borges redactó dos sinopsis de sus argumentos originales, escritos en colaboración con Adolfo Bioy Casares.

«*Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita.»

Para *Los otros*, la sinopsis fue algo más larga:

«El hijo de un librero de París se suicida. Su padre, hombre de cincuenta y tantos años, que creía haberlo comprendido, ahora siente que nunca lo conoció, y lo busca entre los que fueron sus amigos.

Antes hubo un baile de máscaras, un film que está por hacerse, el simulacro de un duelo y una partida de póker que era realmente un duelo. Después busca la muerte. Y después, cuando el librero avanza en la busca, hechos de más en más imprevisibles, que empiezan a poblarla.

Hay un hombre que se asombra de ser alguien, un mago que dice llamarse Artajerjes, una mujer que el hijo había amado y un jugador abandonado. Hay el film que estaba por hacerse y no se hace, la muchacha que no olvida el otro lado del mar y hay una aparición en una cabalgata. Hay otro hombre que arroja dinero al fuego y azota porque sí a la muchacha, hay el librero que reencuentra el amor en esa muchacha y esa muchacha que lo engaña con un desconocido que se parece al hijo muerto. Y hay un crimen en un Observatorio y una revelación final.

Después de la muerte del hijo, el librero pasó de ser un hombre a ser otro, y a ser otro, después. El no intervino en estos cambios, algo que no entendió le sucedía y lo arrastraba. Fue el que se asombra de ser alguien, el mago que aparece y desapa-

rece, el violento que arrebató su dinero al jugador y lo golpeó, el desconocido que durante una noche le robó la mujer. Dejó de ser él mismo para ser tantos. Ahora puede ser tantos y ya no sabe quién es.»

Invasión (1969) de Hugo Santiago tenía varias singularidades; por descontado el hecho de poseer un argumento original de Borges y Bioy Casares. Eso sucedía por primera vez en el cine. También poseía una canción, «Milonga de Manuel Flores», con música del famoso bandoneonista y autor de tangos Aníbal Troilo y letra de Borges. Uno de sus actores protagonistas era Juan Carlos Paz, músico prestigioso e introductor del dodecafonismo en Argentina. Según su ficha técnica, el guión cinematográfico, sobre el argumento citado, estaba firmado por el mismo Borges y el director, Hugo Santiago.

La brevísima sinopsis de Borges es, sin embargo, suficiente para un film que es a la vez transparente como acción e inescrutable para los que —inútilmente— tratan de hallarle símbolos concretos. Como las referencias: la ciudad de Aquilea, que desprende cierta carga mitológica, es también un Buenos Aires gris y sin acotaciones de crónica, tan abstracta como la *Alphaville* de Godard.

Esa resistencia a reducirse a la crónica interpretable o a las alegorías fáciles (los atacantes y defensores de una ciudad ya derrotada; entre un pasado en extinción y un futuro tecnócrata) hace que *Invasión* sea un film complejo y difícil, un juego que, como dice Borges, es una batalla infinita.

Les autres (1974) dirigido también por Hugo Santiago, esta vez en Francia, tiene argumento y guión de Borges, Bioy Casares y el mismo Hugo Santiago. Como se advierte en la enumeración de peripecias y personajes descritos en la sinopsis de Borges, el film acumula (con ironía, tal vez) una barroca serie de elementos novelescos, o más bien la panoplia de ingredientes que poseían las películas de Hollywood de la gran época. Todo eso y el proceso de rodaje de un film. El mismo Santiago dice[15]: «Trama perfectamente clásica, organizada sin duda según tradiciones en parte anglosajonas, en parte orientales (...) con una originalidad: que la "explicación final" del misterioso entramado, y que lo aclara por completo, es también ella fantástica. Ni símbolos directos, sin embargo, ni alegorías: lo fantástico como medio de atravesar la realidad para llegar a una realidad distinta, lo fantástico como operación analógica: un itinerario, una cadena de analogías.»

Es una buena explicación para un film que encubre y descubre otro film posible. Donde el proceso sutil de imagen y sonido quizá sólo podría compararse con alguna película de Raúl Ruiz.

Ya aludido el (mediocre) *Emma Zunz* de la televisión francesa, habría que agregar aún el notable *Strategia del ragno* (1970) de Bernardo Bertolucci, que es una variante muy personal del «Tema del traidor y del héroe» de Borges. El tema del traidor que fue héroe, se transforma en Bertolucci en una continuidad entre el pasado (el padre) y el hijo que busca la clave de su vida y que en cierto modo se confunde con él (el mismo actor además, interpreta a padre e hijo). Pero el núcleo de la versión de Bertolucci es la inquietante idea del fascismo, no como proceso histórico cerrado, sino como una continuidad de conductas y psicologías, más allá de la ideología.

[15] *Hugo Santiago: «Introducción». Citado por E. Cozarinsky en* Borges y el cine, *Buenos Aires*, Sur, *1974.*

También se ha hablado ya de la tardía versión de *Los orilleros* retomado por Ricardo Luna (1975). Fue una versión respetuosa, pero que no penetra demasiado en el tema, que en palabras de Borges[16] «Nació del tema del duelo desinteresado entre desconocidos que me fue referido más de una vez en Palermo, en Chivilcoy y en la República Oriental. Figura con frecuencia en las novelas de Eduardo Gutiérrez y yo lo aproveché por primera vez en el relato "Hombres pelearon" y en el demasiado conocido "Hombre de la esquina rosada".»

Este último cuento conoció también una versión de Televisión Española (de Miguel Picazo) dentro del ciclo «Escrito en América». *El muerto,* por su parte, una historia que agrada a Borges, tuvo varios interesados en adaptarla. Primero Manuel Antín, que perdió los derechos por algún olvido del autor, que a su vez los había entregado a una productora americana, que tampoco lo hizo. Por fin fue Héctor Olivera, quien lo realizó en 1975, en coproducción con España (donde fue rebautizado como *Cacique Bandeira).* Era muy difícil traducir la sutileza de su trama del triunfador condenado desde el principio a perderlo todo. Borges, en nuestra entrevista ya citada, decía: «Ese argumento era lindo, realmente. Además, sin quererlo, viene a ser como un símbolo de la vida humana. Porque también a uno le dan todo, o casi todo. Y le quitan todo.»

Por último (aunque seguramente no será el último) existe otro film reciente que sin duda se inspira en el relato de Borges «Historia del guerrero y la cautiva» (uno de los cuentos que figuran en *El Aleph)* y es *Guerreros y cautivas* (1989) de Edgardo Cozarinsky. Erudito borgiano, como se advierte en su libro *Borges y el cine,* no pudo evitar, sin embargo, el arduo, casi insoluble problema de traducir la esencia del mundo borgiano. Pese a su cuidado, el film no pudo sortear el peligro de rellenar y dramatizar un discurso escueto con numerosos acontecimientos ilustrativos. Es cierto que no se pretenden como adaptación explícita del relato borgiano.

Habrá que mencionar, por fin, varios documentales hechos con Borges. El primero *(Borges)* fue realizado por Angel Bellaba en 1961. Adolfo García Videla, por su parte, un documental cuantioso (cerca de una hora) con la asidua presencia del autor, rodado en Buenos Aires y completado en México: *Los paseos con Borges* (1978-79). Ricardo Wullicher, en 1978, recogió en otro film que refleja la fama multitudinaria y bastante distorsiva, del autor de *El Aleph,* ya explicitada en su título: *Borges para millones.* Ese mismo año, Alberto Di Zeo emprendía otro documental que introducía un elemento insólito: el propio Borges aparecía narrando —e ilustrando— sus relatos de duelos a cuchillo. No he visto ese film, pero del mismo conservo una fotografía donde se ve a Borges empuñando un cuchillo[17]. Este film, cuyo título definitivo se perdió entre los papeles de un viaje a Europa, sirve, sin embargo, de apropiado colofón a esta sumaria historia de las complejas relaciones entre Borges y el cine, entre el cine y Borges.

José Agustín Mahieu

[16] *Entrevista de* La Opinión Cultural: *«Borges y Bioy Casares. Los orilleros» (1975).*

[17] *Puede verse, además «El desafío», en* Historia del tango *y «El puñal» en* Evaristo Carriego.



Metáfora y traducción

La metáfora y la traducción se codean en el mismo volumen borgiano, el paradójicamente titulado *Historia de la eternidad.* Ello ocurre a propósito de dos literaturas «primitivas»: las sagas nórdicas y las *Mil y una noches.* Pareciera que no sólo hay un parentesco entre ambas categorías sino que se trata de cuestiones que reinciden a través de los siglos, por lo cual cabe ejemplificarlas con discursos remotos. Sendas cuestiones (metaforizar y traducir, lo lejano y lo cercano) no parecen aproximarse por casualidad en el contexto borgiano. En efecto, toda la poética contemporánea es, en cierto modo, privilegiadamente metafórica. En particular, lo es la poesía argentina que va de Lugones al ultraísmo. La cultura latinoamericana, especialmente la rioplatense, se nutre de operaciones traductoras. Más ampliamente, la reflexión de Borges va hacia el lenguaje como necesariamente metaforizante y la cultura como necesariamente traducida.

I

Borges se encamina hacia las metáforas de las sagas islandesas, los *kenningar* y apunta:

> Los kenningar nos dictan ese asombro, nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente.

Se observan dos beneficios de la antigua metaforización nórdica: la capacidad de extrañarnos del mundo (es decir: del sistema de relaciones habituales que mantenemos con las cosas) y la apertura a lo metafísico, o sea a aquello que está fuera de la experiencia pero a lo que podemos aludir, precisamente, por medio de los *kenningar.* Hay aquí un empleo del lenguaje que no pasa por la designación de objetos consabidos, los que integran el sistema experiencial, sino que construye un mundo-otro, a partir de relaciones entre las palabras que exceden la convención comunicativa. Por eso causan la perplejidad que señala Borges. Las palabras, preparadas para designar las cosas, estructuran ellas mismas unas cosas por medio de la designación imprevista. Borges sitúa en el orbe germánico la proliferación de estas figuras a partir

de que sus lenguas admiten con mayor naturalidad el doble sustantivo, la dualidad de sustancias en un mismo nombre sustancial.

La operación metafórica consiste en instaurar un emblema, en el sentido que dan a esta palabra los tratadistas del Renacimiento y el barroco (Ripa, Alciato, Thesaurus, Horozco, Villalpando, etc.). La metáfora erige un sintagma que consiste en una comparación a la cual se ha amputado el término comparativo (el como si), quedando sustancialmente vinculados los otros términos, o sea los comparados. Si la sangre es como si fuera una emanación de agua de una espada que ha herido a un cuerpo y lo ha hecho sangrar, «agua de la espada» vale por sangre.

Pero, una vez traducido el significado del emblema, éste permanece. El agua de la espada queda como tal, irreductible. Las palabras han ido más allá de la designación de un objeto preexistente (en el caso: la sangre) y han instaurado un nuevo objeto. *Meta ferós* es, precisamente, «ir más allá». El lenguaje excede el orden de las cosas, produce mundo, no es mero correlato de lo existente sino existencia significante.

¿Qué ha ocurrido al ponerse en movimiento el artefacto metafórico? La respuesta sustancialista (Aristóteles, sobre el cual volveremos, como hace Borges) es que la metáfora reconoce unas analogías preexistentes en las cosas, que pasan inadvertidas a la percepción desatenta de lo cotidiano. La respuesta simbolista, en cambio, es que la analogía no está en las cosas, sino que es producida por el lenguaje mismo, que excede el orden de las cosas.

Otro ejemplo borgiano sirve para poner en escena el funcionamiento de la metáfora. Se lee en el *Libro de los Reyes:* «David durmió con sus padres». Si la expresión se descifra con una clave meramente documental, arqueológica, se convierte, simplemente, en: «David se murió». En efecto, en la lengua bíblica de su tiempo, dormir con los padres equivalía a morir. Pero el emblema verbal subsiste y *vemos* a David durmiendo con sus padres, lo cual significa más cosas: que morir es dormir, tal vez aguardando un enésimo despertar; que morir equivale a suprimir las restricciones del tabú y el sujeto puede (¡al fin!) dormir libremente con los padres; que morir es restaurar un grupo originario: los padres y el hijo; que, al morir, David es perdonado por Saúl a causa de sus relaciones con Jonatán, que motivaron la expulsión de Jonatán de la mesa familiar y la «vergüenza de la madre». Etcétera.

Hay, pues, lo que Borges define como «una secreta simpatía de los conceptos», la cual se advierte momentáneamente en el contacto de los términos metafóricos. Estos no quedan necesaria y definitivamente ligados a un objeto, como en el habla codificada de cada día. No podemos hacer un diccionario de metáforas, un código de combinaciones metafóricas. Tampoco generan un significado fijo y abstracto, como es el caso de la alegoría: alegóricamente, si damos a la serpiente el significado del mal, siempre hará de mala. Otra cosa es que, como serpiente, continúe despidiendo significados imprevisibles, lo cual sería su costado metafórico.

Aquí se abre otro campo conjetural, por acudir a un adjetivo especialmente borgiano. Se trata del número posible de metáforas, la latitud que soportaría el lenguaje, puesto a metaforizar a lo largo de los siglos. Si, de una parte, hay las figuras metafóricas que se convierten en tópicos («el sol sale, el sol se pone», etc.), de otro lado hay la producción de objetos metafóricos a partir de referentes excedidos («el sol naciente» y «el sol poniente» son objetos conceptuales y aún emblemáticos distintos, aunque sabemos que el astro solar es uno solo). Esto nos incita a pensar que las palabras son infinitamente combinables y, por ello, infinito el número de metáforas posibles, lo que haría de nuestro mundo imaginario un abismo, algo insondable. Pero también sabemos que nuestras palabras están contadas, como asegura el Evangelio (en rigor, Cristo habla de dientes y de pelos) y que la palabra mata, aunque el Espíritu (lo fantasmal, lo metafórico) reaviva, conforme a Saulo de Tarso, tan leído por Borges, decapitado y santificado como Pablo.

Es que, estrictamente, habría que estar inspirado y rayar con la santidad para responder fuera de la metafísica a estas cuestiones que hacen al fondo mismo del lenguaje, o a su desfondamiento, a su puesta en abismo. Borges tampoco es definitorio en esto. La conjetura se salva por la conjetura misma y así se mantiene vivo el pensamiento.

Hago ahora un pequeño desvío sobre la traducción para volver luego sobre la metáfora y observar alguna coincidencia sugestiva. Me permito remitir al lector a mi artículo citado en la bibliografía y a las referencias bibliográficas que contiene.

Borges discurre sobre la traducción a propósito de unas cuantas versiones de las *Mil y una noches*. En todo caso, hace abstracción del original, al que no tiene acceso. Jean Antoine Galland, a principios del siglo XVIII, busca, en francés, el «aroma oriental» que exhalan las *turqueries* del Setecientos: su tarea es correctora, porque el escritor anónimo y oriental no necesita tales precisiones. En cambio, Eduard Lane y Richard Francis Burton, dos ingleses, al abordar la tarea a comienzos y a fines del XIX, optan por suprimir, tal como ordena el pudor británico. Mardrus, en 1906, propone una lectura modernista afrancesada. Borges elogia su «infidelidad creadora y feliz». En cambio, el alemán Enno Littmann, en 1928, en pos de una científica y rigurosa obediencia filológica, actúa respetuosamente, no elimina obscenidades y, a veces, se limita a ponerlas en latín. Borges considera esta traducción como la peor de todas porque, al contrario de las anteriores, «no se deja concebir después de una literatura». Pretende ser objetiva y correcta, por tanto, definitiva y ahistórica. Littmann es probo y no sabe mentir, o sea que es pobre como escritor. Olvida la tradición alemana de lo siniestro y la cercanía de Kafka (lo que, en la literatura francesa, se denomina, con famosa imprecisión, «literatura fantástica»). En definitiva, el error de Littmann consiste en hacer abstracción de su propia condición de lector, de alguien que lee en un lugar de la historia y en un ángulo de Babel.

No hay, pues, una fórmula para la buena traducción, ya que las variables son virtualmente infinitas en tanto no podemos contar el número de traductores posibles. Un traductor puede conservar las singularidades verbales del original o quitarlas, po-

niendo las suyas, para que el resultado conserve una unidad de estilo que, esa sí, tiene el original. O eliminar detalles que distraen o estorban a un lector contemporáneo y van contra la eficacia textual. No se puede ceñir el intento a traducir el espíritu o la letra, según la aporía clásica y errónea. Traducir el espíritu es inofensivo, porque carece de presencia verbal. Traducir la letra, una precisión extravagante que no puede llevarse a cabo: ninguna palabra equivale precisamente a otra, ninguna lengua es el calco de otra lengua. Lo mismo podemos decir de las literaturas comparadas, aun dentro de la misma lengua.

Se traduce desde el interés de un público imaginario, ligado a un lugar y unas fechas. *La intensidad de la lectura hace a la poética del texto. Bajando de intensidad,* pasamos, insensiblemente, del poema a la prosa, pero si advertimos las diferencias de intensidad que separa a una época de otras. Siempre la lectura es la historia de las lecturas. Lo mismo ocurre con las traducciones.

Los cuentos de las *Mil y una noches* fueron, en su origen, de transmisión oral y estuvieron dirigidos a un público plebeyo, digamos la clase media pobre del Cairo medieval. Este supuesto, tras ser imposible de reconstruir, es inepto para cualquier público lector, más o menos culto, del vago Occidente moderno.

El léxico también conspira contra la estabilidad de las traducciones. Un escritor inglés del siglo XVII denomina *romantic* a cualquier jardín naturalmente desordenado, a cualquier rincón del paisaje italiano, a cualquier trozo pintoresco de tierra continental. Hoy, *romantic* es una palabra cargada de literatura romántica, tardorromántica, posromántica y aun romanticona. Releído en nuestro presente, aquel vocablo es ricamente anacrónico, gracias a su cargazón histórica.

En el caso de las arábigas *Noches,* resalta el uso movedizo de los términos obscenos. Entre los musulmanes, son procaces las menciones al ombligo y las rodillas del varón; de la mujer sólo es púdico mencionar los pies. En nuestras culturas industriales, ya es difícil encontrar algún detalle corporal lo bastante reservado como para que nos provoque procazmente y que no veamos en cualquier playa o anuncio de ropa interior.

La metáfora y la traducción coinciden, pues, en que son maneras de exceder el objeto por la palabra, a partir de una palabra anterior: en la metáfora esta palabra anterior es la comparación y el vínculo comparativo, así como en la traducción, es el original. En ambos casos, actúan como elisiones, como espacios inabordables o zonas sagradas. La pluralidad de metáforas que «genera» un mismo objeto y la pluralidad, igualmente válida, de traducciones que proyecta un mismo original, convierten al discurso primero en un supuesto, quizás en algo innombrable, en torno a lo que se encadenan significantes y resbalan metonimias: un tejido elusivo, metafórico, circunloquial. La figura mayor, en Borges, es «el inconcebible universo». Tal vez por eso, porque el universo es, para nosotros, necesario e inconcebible, decimos.

II

El tema de la metáfora es, obviamente, antiguo, si Aristóteles nos lo parece. Pero, como observa Umberto Eco, aparte de su vetustez, lo curioso es la escasa variedad de abordajes que ha registrado a través del tiempo. Hoy, como en los días del filósofo caminador, consideramos que la metáfora, por medio de una sustitución de nombres, un desplazamiento de géneros o una oculta analogía que se revela de golpe, establece la posibilidad de nombrar de distinta manera que con el nombre (propio): por medio de un nombre impropio. Es un juego de diferencias y semejanzas que nos lleva hacia el parecido de lo distinto. Apela a la creatividad del lenguaje que incidirá especialmente en la poética de los *concetti* barrocos, el *Witz* romántico y las «anomalías» de la comunicación que estudiará Freud.

Aristóteles, entonces, lo dijo casi todo, pero con una limitación propia de su sistema realista y sustancialista: identificar las categorías del lenguaje con las categorías del ser. La palabra no designa sino lo que previamente existe organizado en sustancia, forma, esencia y accidente. El lenguaje reconoce objetos pero no los produce. Eco se pregunta y nosotros, en eco, con él: ¿la cultura no organiza, entonces, el mundo? ¿No existe la facultad humana de estructurar el mundo por medio de relaciones de pertinencia/impertinencia? Si el decir sólo puede decir el nombre propio o cualquier otro, que sería erróneo ¿en qué espacio funciona, entonces, el lenguaje poético?

Aquí los senderos se bifurcan. Si aceptamos que las palabras sólo pueden ser significadas por otras palabras, sin llegarse nunca al significado último/primero que cierra la cadena significante, toda significación es metafórica, o sea circular y tautológica. Esto no es grave, porque existen convenciones comunicativas que nos habilitan, si no a clausurar definitivamente, sí a cortar transitoriamente el deslizamiento de signos que es el lenguaje.

Ahora bien: si seguimos a Aristóteles y obedecemos a la fe (tan ilusoria) sustancialista, la metáfora aparece como una bella anomalía del lenguaje, mejor dicho en la teoría del lenguaje, en cuyo caso hace falta un metalenguaje que dé cuenta de la norma y de su perturbación. Simplemente, ocurre que si este metalenguaje se nutre de palabras, se produce el fenómeno tantas veces ironizado por Borges: el conjunto de los conjuntos es imposible, porque no puede contenerse y ser contenido a un mismo tiempo. Los únicos metalenguajes legítimos, en este sentido, son, como Wittgenstein nos hizo notar, el gesto y la música. La mano sólo está plenamente significada con una mano, la vivencia sólo se plenifica «hacia afuera» en la melodía. Por eso, tal vez, recoge Borges, reiteradamente, la sugestión de Walter Pater: en todo arte hay la fantasía de plenitud musical, todo lenguaje estético tiende a ser música.

En los umbrales traseros del barroco, que tanto haría por la *selva selvaggia* de la metáfora, Giambattista Vico puso las cosas del revés, acaso para pensarlas del derecho. Como arriesga Croce, su paisano es, sin decirlo, el inventor de la estética, antes que Baumgarten y Batteux. La estética como la disciplina (quien prefiera, diga

ciencia) que considera el arte como una forma de saber. Junto con la *scienza nuova* de la historia, lo que, en el vocabulario viquiano, se llama «Fantasía». El arte es, hasta entonces, adorno o deleite que sirve, en el mejor de los casos, para amenizar el transporte (o comunicación) del saber ajeno, de la ciencia, la moral o la religión.

Vico, al contrario, sostiene que sin poesía no hay pensamiento, que la poesía es la operación primordial de la mente humana, como lo prueban los tesoros poéticos de los pueblos primitivos. Es decir, para lo que venimos discurriendo, que la metáfora no es una anomalía del lenguaje, sino su fundamento. Anterior a los vocabularios técnicos, actúa como intuición de lo concreto y, en consecuencia, como saber de lo individual, o saber individualizado, distinto del saber general, universal, abstracto, reflexivo, de la filosofía. El lenguaje poético, la vibración de la metáfora, nace con el habla humana y en medio de su diversidad babélica. Hace creíble lo imposible, superponiendo la verosimilitud a la verdad. Al reiterar la metáfora, el lenguaje recupera, pues, su primigenia fuerza de significancia, su virtualidad de conocer por medio de la figura verbal, desembarazándose del peso convencional debido a los usos lingüísticos. El lenguaje se imagina original y, viquianamente, «fantástico». Recupera su primitivismo, en el sentido de su actividad fundacional.

Ortega, por lo mismo (o sea: por lo mismo de Vico a través de Croce y por lo mismo de Borges) no duda en clasificar a la metáfora como una de las más fértiles potencias que posee el hombre, lindante con la taumaturgia y la génesis. Acaso el universo procede por metáforas, y de ahí su proliferación y su riqueza. Si lo humano es el espacio del ser como dado, lo habitual, entonces la metáfora es un poderoso instrumento de des-humanización, de trascendencia, que potencia la palabra hacia un más allá imaginario, denunciando la existencia acreditada como agujereada de carencias. Más allá: *meta ferós.* La metáfora, dice Ortega, decora y recama el objeto, pero en tanto lo escamotea, ennobleciéndolo o envileciéndolo, hasta convertirlo en otro objeto. Señala su referente, pero ocultándolo. Actúa como el tabú, que prohíbe designar las cosas por su «nombre propio», de modo que éste se pierde. La metáfora elude su referencia.

Ya los griegos sabían que el nombre original de la cosa *(étymon)* es algo perdido y que sólo tenemos de las cosas el nombre genérico y el individual. La metáfora, en esta perspectiva, lo único que hace es reconocer que la referencia de todo nombre es incierta, y juega con tal incertidumbre. Allí donde se intersectan los géneros y los individuos, se rompe la subordinación jerárquica y se entreabre el lugar de la metáfora, destrucción y producción de sentido, a la vez.

El sujeto y el objeto de la enunciación confunden sus fronteras, generando una economía en el transporte de sentido, razona Kristeva. En este orden, la metáfora sería un fenómeno equivalente al del amor platónico. Según Platón, el alma enamorada percibe una limitación terrena de las cosas celestiales *(homoíoma),* un símil inauténtico aunque indiciario del mundo arquetípico. Al enamorarse, se extasía, se pone fuera de sí, disparada hacia la reminiscencia, el recuerdo de haber estado más allá de Urano, en el cielo de las formas perfectas y eternas. La metáfora, como el Eros platónico,



liga ambos términos en torno a una ausencia esencial. Los pone en acción en un movimiento erótico y semiótico, a la vez. Como la cosa significada no aparece (porque está, rigurosamente, en el cielo, según Platón), siempre la palabra la excede. En este margen áureo, libre e incierto, opera la metáfora (debió reconocerlo ya, en homenaje a su inteligencia, aun el sustancialista Aquinate).

La metáfora es, pues, una historia abreviada, una elipsis narrativa, en la cual se aproximan dos términos suprimiendo el intermedio, que parece inexistente, inabordable o prohibido. Es, como se ve, el acto poético por excelencia, la *poiesis,* la *Verdichtung,* la condensación verbal que hace poético al lenguaje cotidiano. Desaparece la fantasía de identificación primaria y se cae en el infinito del significante. Los simbolistas verán en esta maniobra la aparición de un orden oculto universal, el juego de las correspondencias bodelerianas, repertorio ¿final? de toda metáfora. La ruptura del lenguaje unilineal por la irrupción metafórica es la verdad del mundo, donde las evidencias naturales pasan a ser símbolos que se hablan, se corresponden (se responden unos a otros) y, tal vez, alcanzan a armonizarse como en un gran poema coral. Volvemos a Platón, al Eros que todo lo liga (como una materia pegajosa pero también como un ligue) y que si, en el orden erótico, poco tiene que ver con Borges, en la fantasía de unidad imposible que hace funcionar el lenguaje en busca del perdido nombre original de las cosas, sí atañe al escritor argentino y a su culto insistente por la elaboración metafórica de la elocución.

III

Metáfora y espejo, dos elementos constantes en la imaginería de Borges, se vinculan inopinada y rigurosamente. En el espejo, como en la metáfora, hay dos términos, una elipsis esencial y la correspondencia/impertinencia de ambos, ligados momentáneamente en el acto de reflejar. Están la cosa reflejada y el reflejo, separados y unidos por un elemento transparante, que existe pero no se ve: la superficie del espejo, que vuelve intangible la imagen reflejada. En efecto, si queremos tocar la cosa que se refleja, podemos hacerlo, pero si queremos tocar su reflejo, advertimos que estamos infinitamente lejos de él, por la agencia insidiosa de una mínima película de cristal.

Borges ha llenado sus espejos con figuras que insisten en caracterizarlo. Las más frecuentes son el guerrero y el poeta, en ocasiones reunidos en un mismo personaje. La vida es la guerra, que es acción y muerte: desaparición. El poema es permanencia, reiteración de la bella forma que vence al tiempo, el olvido y la caducidad de las cosas y los hombres. En esta tensión guerra/poesía se inscribe la visión borgiana de la historia, ese gran espejo de palabras que se sitúa entre la extinción y la perduración.

La elección de la guerra como modelo de la vida (podía haberlo sido el trabajo o el placer, los placeres) inclina el universo borgiano del lado del Tánatos, con su consecuencia estética ineluctable: un objeto es bello cuando se lo destruye y, de su

vacancia, surge el nombre hermoso que ha de hacerlo perdurable y, de alguna manera, falso, ya que el nombre no es nunca la cosa. El arte es una falsificación vocada por la eternidad.

El poeta que suele decir los poemas de Borges es la personificación de una barroca *Vanitas*, de un *memento homini;* recuerda que has de morir fatalmente, que, de alguna manera, ya estás muerto y lo único cierto de tu vida es tu mortalidad, saber que hay un día último, una postrimería segura. Por tanto, la situación óptima del poeta es el fantasma, la voz sin cuerpo o el muerto que hace como si estuviera vivo. Palabra descarnada, voz de la muerte que no puede ser aniquilada por la muerte. La vida es, entonces, perención o éxtasis, desaparición o plenitud de una fugacidad sin antecedentes ni consecuencia, figura de lo eterno. Ser es querer perdurar a pesar de que, o acaso porque, ser es dirigirse a la muerte.

La figura complementaria a la del poeta-fantasma es, en Borges, el cuchillero, una especie de profesional de la muerte, que vive peleando para matar o morir, asumiendo el Tánatos sin adherencias ni trascendencias. No matar para lograr un fin ni por obedecer a una causa, sino matar por matar, en la gratuidad sagrada y estética de la destrucción que deja paso a la bella palabra y habilita al ciclo de la producción poética.

Vivimos para guerrear, morir y convertirnos en un nombre, aunque sea el nombre de un poeta menor en una antología esquinada. Estos extremos (destruir, desvanecerse, perdurar) crean una tensión dubitativa que, tal vez, sea la vida: dudar si «habrá suerte mejor que la ceniza de que está hecho el olvido».

Este privilegio de lo postrimero sobre la vida que pasa, del pasado que se cristaliza sobre el presente continuo, otorga a la muerte, último espejo, el carácter de una definitiva dadora de identidad, una suerte de madre final. Los personajes de Borges suelen descubrir su identidad al morir, cuando su historia deja de ser un cuento y se abre el espacio de la insistencia mítica, de la memoria poética. «En el espejo de esta noche alcanzo / mi insospechado rostro eterno», dice el Laprida de «Poema conjetural». La muerte es la subjetivación del tiempo, del devenir que todo lo trae y todo se lo lleva. Suele afectar, en Borges, la figura del tigre, que devora a su víctima y es su víctima, o del obvio símil del «río que me arrebata y soy ese río» («Heráclito»). O del poeta menor de la pieza homónima, que se asume como objeto-sujeto de la desmemoria histórica: «La meta es el olvido. / Yo he llegado antes.»

Esta asunción de la muerte, por pasiva (el poeta fantasma) o por activa (el cuchillero), vincula el arte con la privación, la pérdida y la desdicha. Con sesgo olímpico, algunas figuras borgianas deciden abstraerse de la vida, asumirse como fantasmas, de modo que no advierten siquiera que están muertos. Son los casos de Melanchton y de Gracián. Emerson, el filósofo norteamericano, glorioso, consular, halagado por la opinión de su tiempo, confiesa en su poema homónimo: «No he vivido. Quisiera ser otro hombre». Vale la pena transcribir completo «El poeta declara su nombradía»:

> El círculo del cielo mide mi gloria,
> las bibliotecas del Oriente se disputan mis versos,



los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia;
ojalá yo hubiera nacido muerto.

En otra dialéctica, podríamos decir que el poeta, habitante del espejo, accede al arquetipo, verdad inconmovible de las cosas, pero a precio de poner entre paréntesis su vida cotidiana. Hay en Borges la nostalgia de esta trivialidad hogareña, matrimonial, suburbana y «decentita» como el perdido paraíso de esas vidas no vividas, que nada tienen de excepcional y serán ceniza y amnesia. Por contra, el poeta accede a Apolo, al arcano, al «ávido cristal» del arquetipo, como se lee en «Un poeta del siglo XIII», que alude al hallazgo del soneto en algún lugar de Italia. Es, más que sujeto individual, un emblema, la plenitud de la circunferencia, el hombre que quiere ser nadie para ser todos los hombres, como el dios de Scoto Erígena y que atraviesa, «dichoso y desvelado», los mundos sucesivos de las sucesivas vidas y muertes, en un infinito desciframiento de enigmas que, acaso, sean la divina infinitud (cf. el poema «Alfonso Reyes»).

La dualidad se sintetiza a veces y Borges la canta en las figuras de Camoens y Cervantes («Un soldado de Urbina»): hombres que han hecho la guerra y hacen perdurar lo que vivieron y perdieron, en un poema. La epopeya es el precio de la muerte, o sea de la inmortalidad.

En todos estos casos hemos dado con una superficie cristalina, que evoca al espejo y que se vincula con la metáfora. También la lente que pulen las manos de Benito Spinoza en el soneto homónimo es un cristal donde el filósofo intenta labrar el infinito mapa de Dios. Como el arquetipo, la divinidad es un espejo, una superficie hábil al reflejo y la especulación.

Por fin, el espejo es metáfora de la escritura misma. Al igual que la palabra, el espejo refiere una cosa que carece de cuerpo, un reflejo que es un fantasma: el significado. Y, al igual que la palabra, el espejo es el lugar de la identificación («yo soy eso que está allí reflejado, yo soy ese fantasma») y se erige en sujeto de la identidad, en fuerza activa que sujeta la dispersión anecdótica de la historia. En el espejo se ordena el caos eventual del mero acontecer.

Toda identidad es, pues, al menos, dual. Borges pone en escena tal dualidad en una prosa llamada, no por casualidad, «Borges y yo». *Yo* es un sujeto sin nombre, que habla en primera del singular y se refiere a Borges como al «otro». Es el personaje público, el actor, el que falsea y magnifica —al mismo tiempo— lo que le ocurre a «yo», pero, a través de esta maniobra, asegura su perduración. «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y es del olvido o del otro».

El espejo no es, en definitiva, quien recibe pasivamente una imagen, sino quien otorga la identidad. Es como el decir de la escritura, que sujeta a quien la emite. El sujeto de lo dicho se alza como significante y sujeta al sujeto que dice. La escritura es un espejo que es una metáfora que parece Dios y parece un arquetipo, o el fantas-

mal tesoro de todos los arquetipos, acaso incontable como la infinitud de las metáforas. Leemos en «Mayo 20, 1928»: «...tratará de imaginar que el otro, el del cristal, ejecuta los actos y que él, su doble, los repite.»

> Como en el puro sueño de un espejo
> (tú eres la realidad, yo su reflejo).
> «Ricardo Güiraldes»

Estos recorridos nos permiten recapitular el lugar y la calidad de la historia en el universo borgiano. Ante todo, la historia es un cuento, algo que se narra y admitimos que ha ocurrido en algún momento del pasado. El último día de su vida, el hombre la inventa. Un moribundo febril convoca a un ejército y se propone como guerrero. Lo que ha de dejar en la historia, como ese «Isidoro Acevedo» o Isidoro Acevedo, es lo que se narre de él, tal vez por medio de un descendiente que él mismo no puede conocer. «Es verdad que lo ignoro todo sobre él / —salvo los nombres de lugar y las fechas: / fraudes de la palabra». Un solo poeta puede inventar toda una ciudad, como Evaristo Carriego inventa el Buenos Aires arrabalero. Un cobarde puede pasar a la historia como valiente, si sabe urdir su propia leyenda, como en «Tema del traidor y del héroe». La historia, aseguraba Voltaire, es una leyenda sobre la cual nos ponemos de acuerdo: una leyenda, algo que se está leyendo. Una inscripción, algo legible.

En este esquema, poco importa el contenido del cuento. Acaso todos los cuentos narran la misma historia, todos los héroes son Ulises y buscan el reconocimiento paterno que los hará herederos legítimos del poder, acreditando sus méritos por medio de unas hazañas que vencen a dioses y fuerzas naturales y que son motivo de otros cuentos. Por esto, los héroes borgianos carecen de psicología y Borges desdeña la novela. Sus historias son intercambiables y no condicionan ninguna peculiaridad subjetiva. Un militar puede vencer en una batalla pero no gana jamás una guerra, pues, como le ocurre entender al coronel Suárez, «la batalla es eterna y puede prescindir de la pompa / de visibles ejércitos con clarines». Un héroe puede morir anónimo. Sólo un poema que lo enaltezca es capaz de alterar su porvenir. A contar desde el poema deviene memoria. El objetivo de los personajes borgianos es, finalmente, asumirse como fantasmas, desrealizando lo que tienen de real, valga la redundancia, al revés que los héroes clásicos, que intentan mundanizar sus fantasías, realizarlas, corporizarlas. La cifra puede ser Pedro Salvadores, un hombre encerrado en un sótano durante nueve años, que sueña con diversas cosas y acaba por creer que el mismo sótano donde sueña es parte de un sueño. La infinita ensoñación sucesiva de sucesivas vigilias que constituye la calidad de lo «real» en «Las ruinas circulares».

Sólo sobrevive de esta fantasmización de la historia alguna figura que el poeta reconoce como antepasado y que autoriza o desautoriza su vida, conforme las estratagemas del espejo. Son lo que podríamos llamar «metáforas mayores» o nudos de la historia.

Borges se siente desautorizado por sus ancestros militares, capaces de matar y engendrar. En cambio, lo autorizan sus metáforas mayores escriturales, personajes civi-



les que han sido capaces de constituir una escritura fundacional que Borges descifra como tardío lector. En el prólogo de *El Hacedor*, por ejemplo, Leopoldo Lugones aparece como un fantasma que aprueba los versos de Borges, en tanto éste se imagina el momento en que ambos serán igualmente fantasmales. Sarmiento, uno de los pocos próceres civiles que canta nuestro escritor es, desde su sede fundacional, «el soñador (que) sigue soñándonos».

Para terminar, un cuento. Veo en el espejo de Borges aparecer a un director de cine, uno de sus favoritos: Josef von Sternberg. Ha filmado la escena final de *Deshonored.* Marlene Dietrich, espía X-27, ha traicionado a su patria por amor a un militar enemigo, Victor Mac Laglen, y está a punto de ser fusilada. El oficial encargado de hacerlo es el bello y trémulo Barry Norton, un paisano de Borges. Se niega. Su espada vacila en su mano. Marlene se mira en ella como en un espejo, retoca el carmín de sus labios y sonríe, insinuadora. Enseguida la ametrallan. Su rostro eterno es el reflejo en un espejo que es una espada.

Blas Matamoro

Bibliografía

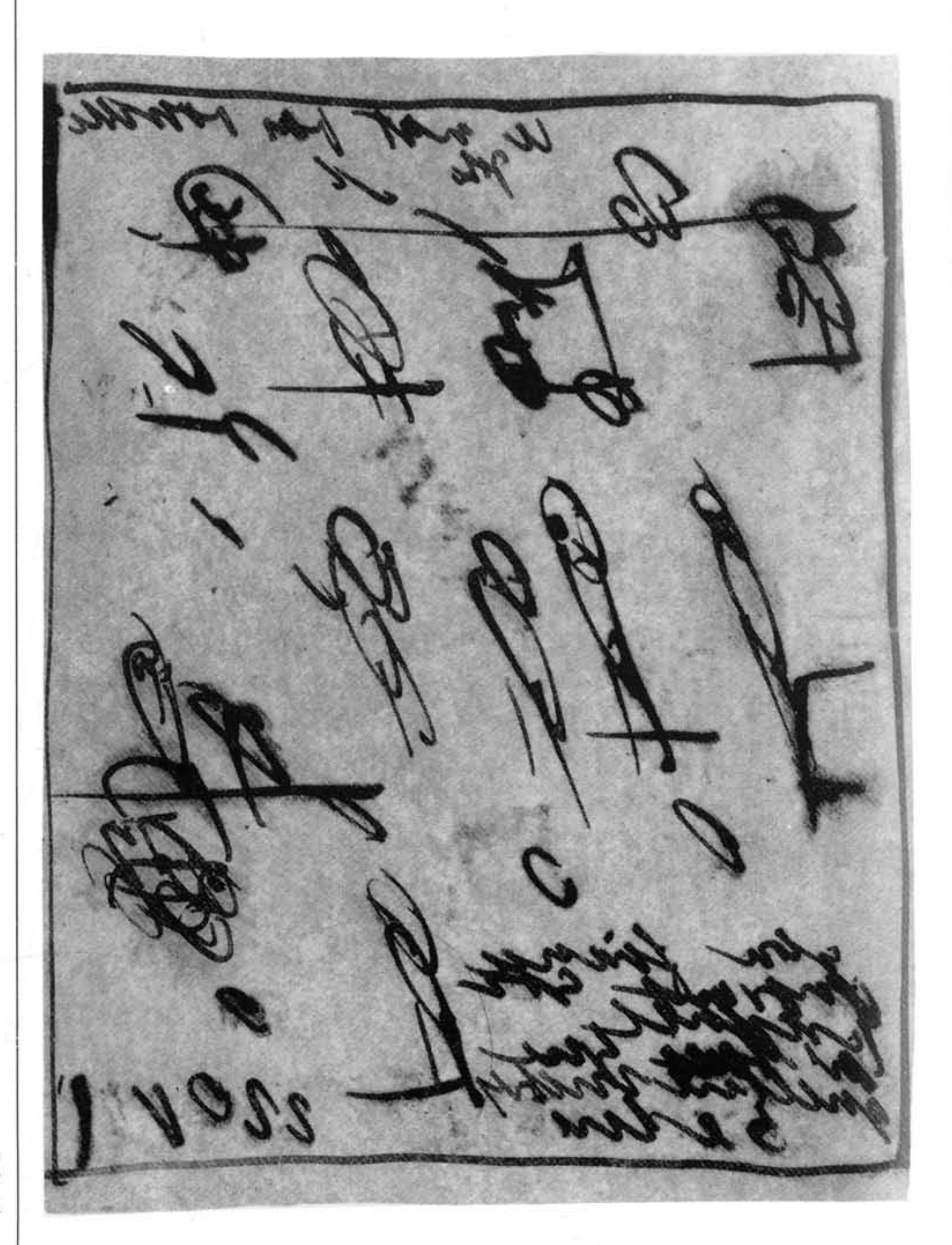
CROCE, BENEDETTO, *La filosofia di Giambattista Vico*, Laterza, Bari, 1973. Cap. cuarto: «La forma fantastica del conoscere».

ECO, UMBERTO, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, trad. de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1990. Cap. «Metáfora y semiosis».

KRISTEVA, JULIA, *Historias de amor*, trad. de Araceli Ramos Martín, Siglo XXI, México, 1987. Cap. «Males de amor: el campo de la metáfora».

MATAMORO, BLAS, «La traducción literaria», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 479, mayo de 1990, págs. 89-100.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, «El tabú y la metáfora», en *La deshumanización del arte (O.C.*, tomo III); «Las dos grandes metáforas», en *El Espectador*, IV, 1925 *(O.C.*, tomo II); *Ensayo de estética a manera de prólogo (O.C.*, tomo VI), Revista de Occidente, Madrid, 1962.



Jan Voss. De la suite *La vie parisienne,* 1961

OBRAS


R413795
VIDA, Y HECHOS
DEL INGENIOSO CAVALLERO
DON QUIXOTE
DE LA MANCHA.
COMPUESTA
POR MIGUEL DE CERVANTES SAABEDRA.
PARTE PRIMERA.
NUEVA EDICCION, CORREGIDA, Y ILLUSTRADA CON
treinta y cinco Laminas muy donosas, y apropiadas à la materia.
OFRECIDOS AL SEñOR DOCTOR DON JUACHIN
Joseph Vazquez y Morales, &c.

CON LICENCIA: EN MADRID. Acosta de la Hermandad de San Geronimo. Año de 1723.

Edición de 1723. Madrid



«Pierre Menard, autor del Quijote»

Esquema semántico del tópico de la crítica literaria

En la obra de ficción de Jorge Luis Borges es frecuente el tema de la parodia de la crítica literaria. Una ilustración de este aspecto la ofrece «El Aleph», en el bosquejo humorístico del crítico (poeta) Carlos Argentino Daneri. Como se recordará, en ese cuento, la configuración paródica del crítico caricaturiza su estilo de enunciación que tanto «fustiga a los malos poetas» como aprueba y comenta «con sonora satisfacción» la lectura de algunas de sus estrofas[1]. Pues bien, este mismo recurso aparece en el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote»[2]. La diferencia entre uno y otro cuento estriba en que, mientras en «El Aleph», la parodia no reviste sino un carácter de divertimento, sin trascender a la estructura total de la ficción en «Pierre Menard, autor del Quijote», constituye un principio constructivo que organiza la interrelación de discurso y tema simbólico en el relato.

En otros términos y de acuerdo con una teoría del texto literario —definido como un sub-conjunto del conjunto texto[3]—, en este trabajo se propone la descripción del trayecto de transformación de estructuras verbo-simbólicas, esto es, estructuras lingüísticas transformadas en literarias mediante «un proceso intencional (consciente) en cuanto intención de producción».

Este proceso —según señala Mignolo— depende en el texto literario además, del conocimiento, por parte del emisor y receptor, de los códigos pragmáticos situacionales «y de la presencia de una metalengua que impone un principio externo a las estructuras verbales y —en esta operación— condiciona la marca intencional del emisor y la inferencia interpretativa del receptor»[4]. En «Pierre Menard, autor del Quijote», la descripción de estas estructuras verbo-simbólicas se proyectará en la correlación

[1] *Borges, Jorge Luis,* El Aleph, *Emecé, Buenos Aires, 1961. Segunda Edición, págs. 151-169.*

[2] *Borges, Jorge Luis,* Ficciones, *Emecé, Buenos Aires. Primera edición (cuarta reimpresión), 1963, págs. 45-57.*

[3] *«Un discurso es considerado poético en la conjunción de estructuras lingüísticas y metalengua, y en relación con un conjunto de textos (memoria cultural y/o individual) que le sirven de marco de referencia al texto en cuestión: un texto no es poético por sí mismo sino en relación con otros textos». Mignolo, Walter:* Elementos para una teoría del texto literario. *Crítica, Barcelona, 1978, pág. 168.*

[4] *Mignolo, Walter,* Elementos para una teoría del texto literario. *Crítica, Barcelona, 1978, pág. 14.*

de las estructuras hipercodificadas por la metalengua de la crítica literaria y el proceso de enunciación, concebido como enunciación de un texto crítico, en que el escritor «se enuncia escribiendo»[5].

El texto de Pierre Menard, autor del *Quijote*, se puede caracterizar como un discurso panegírico dedicado al personaje Pierre Menard. De acuerdo a la retórica, este tipo de discurso se construye en la oposición conceptual de elogio y vituperio, base del juicio estimativo de la crítica literaria[6].

Textualmente, la ficción se organiza en una superposición discursiva del discurso del crítico, autor del panegírico y del discurso citado y aludido de Pierre Menard. Desde este punto de vista, el discurso del crítico es una amplificación del discurso de Menard, sobre su «proyecto asombroso» de reescribir el *Quijote*.

Por otra parte, la índole discursiva de la ficción —su dialoguismo manifiesto en la apelación del lector ficticio (el lector del periódico en que escribe el crítico)— hace prevalecer en el texto la argumentación sobre la narración.

La semiosis, o intención de producción en el texto de Borges, se inferirá en este trabajo desde el punto de vista del receptor. En primer lugar se considerará la semiosis producida en el efecto paradójico y humorístico de una serie de contradicciones entre los enunciados del texto[7].

En segundo lugar, con el propósito de establecer el sentido simbólico de la ficción, se recurrirá al concepto de topología discursiva. En conjunto, las dos instancias descriptivas permitirán demostrar que, en «Pierre Menard, autor del Quijote», el esquema semántico de elogio y vituperio alcanza categoría de principio constructivo que promueve la relación homológica entre la organización del discurso y la proyección temática.

En el nivel de los enunciados se puede presuponer que las contradicciones generalizadas en el texto implican relaciones translingüísticas, que aportan a los enunciados una información suplementaria que obliga al receptor-analista a situar los enunciados en un contexto que explicite dicha información. En otras palabras, las contradicciones del texto se pueden considerar como el producto de la discrepancia del sentido literal de los enunciados y de su sentido referencial introducido en el texto, por los códigos pragmáticos puestos en relación por la metalengua literaria.

Tal sistema de contradicciones se localiza al organizar la información conceptual que se recibe en la lectura.

La forma de organización conceptual más importante del texto es la dicotomía, dada su coincidencia con el esquema semántico de elogio y vituperio de la crítica literaria. Pero también se pueden describir otras como jerarquías e imbricaciones[8].

En síntesis, cada uno de los niveles de descripción, el del enunciado y el de la topología discursiva, serán abordados en conformidad a la teoría del texto aquí expuesta.

[5] *Benveniste, Emile, «L'appareil formel de l'enonciation».* Langages, *n.° 17, págs. 12-18.*

[6] *Las categorías de la* estimatio *son la* laus *y la* vituperio: *Lausberg, Heinrich,* Manual de retórica literaria. *Gredos, Madrid, 1966, Tomo I, págs. 11-60.*

[7] *Entre estas contradicciones, la más espectacular es la que se organiza en el contraste de la primera proposición del texto: «La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración» y la enumeración de sus escritos que funcionaría como demostración de dicho aserto.*

[8] *Mignolo, Walter,* Elementos para una teoría del texto literario. *Editorial Crítica, Barcelona, 1978, págs. 30-311.*



I. Nivel del enunciado

Al limitar las observaciones exclusivamente a las relaciones semántico-sintácticas, se advierte el carácter esquemático de la oposición valorativa, por cuanto elogio y vituperio no tienen expresión literal, sino únicamente son discernibles por un acto de interpretación semántica. Sintácticamente, el esquema se proyecta en un sistema de amplificación que corresponde al procedimiento retórico de la paráfrasis.

La paráfrasis —como se sabe— es una explicación o interpretación amplificativa del texto. Mediante este recurso, el esquema semántico se expande en los dos sentidos contrapuestos de elogio y vituperio.

Estructuralmente, la paráfrasis se puede describir como un modelo sintáctico que se organiza en una serie sistemática de enunciados dicotómicos para poner en funcionamiento ciertos detalles concretos de la enunciación.

En el texto se presenta como un encadenamiento de secuencias que dispuestas con regularidad se convierten en un verdadero eje semántico. Desde cada una de estas secuencias, que podríamos considerar como enunciados de base, derivan otras, en la doble dirección del elogio y del vituperio. Semánticamente, estas últimas asumen un valor co-textual, dependiente y complementario, son piezas fragmentarias de un todo semántico. Sintácticamente, propenden a la circularidad al volver su sentido al punto de partida. Una breve selección de textos puede ilustrar lo dicho:

> Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.
>
> El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)
>
> Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *a la diabla*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea.

Para la delimitación semántica de los enunciados definiremos la paráfrasis en función de la coordinación de enunciados comparativos, uno en la dirección del elogio y el otro en la del vituperio. La oposición semántica se exterioriza en relaciones co-textuales —esto es entre enunciados— que operan contrastivamente tanto entre algunas unidades léxicas componentes de cada enunciado, como en el sistema de conectores que unen los enunciados.

Los enunciados se pueden describir a partir de un eje semántico establecido por un juicio de valor que se puede representar en el siguiente diagrama. Así para los enunciados.

«No quería componer otro Quijote, sino el Quijote» se establecen los campos conceptuales CC_1 y CS_2 respectivamente.



Valor



Aparte de este ejemplo se expone la ambigüedad de los enunciados mediante la polisemia del término Quijote.

Encontramos un enunciado similar:

«A pesar de estos tres obstáculos el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes.»

Este, de un modo burdo opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país.

Menard elige como «realidad» la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope.

La ambigüedad del término «realidad» igualmente que en el caso anterior, se basa en la polisemia[9].

Si en estos casos hacemos intervenir un significado suplementario organizado por códigos pragmáticos que hacen variar el sentido de estos términos, tendríamos que la diferencia semántica, en el ejemplo 1, en concomitancia con el sentido adversativo de la conjunción sino, escinde el campo de información en dos sentidos:

1. en el vituperio en que «Quijote» se puede entender metonímicamente como el continente por el contenido del libro;

2. en el elogio en que «Quijote», se hace inteligible en un sentido antonomásico de excelencia, de perfección en grado superlativo.

Esto significaría un cambio de registros de los códigos pragmáticos puestos en relación en el campo de la referencia implicada en cada uno de los enunciados.

La contradicción surge de la oposición de los términos con valores distintos en la referencia. Estos valores tienen un alcance de referencia cultural implícita. Se descubre que mientras la dirección:

1. se referiría al aspecto material del libro la dirección.

2. designaría al Quijote como un objeto ideal, como producto cultural inserto en el código de cultura francesa inteligible mediante el racionalismo cartesiano[10].

El término «realidad» de los enunciados siguientes resulta igualmente ambiguo.

Desde el punto de vista del receptor-analista la ambivalencia puede interpretarse como una contraposición valorativa entre dos culturas enfrentadas en la perspectiva del emisor-crítico literario que escribe la nota elogiosa sobre Pierre Menard.

En consecuencia, el recurso de incorporar registros culturales para interpretar el sentido de los enunciados en sus relaciones contextuales, permite explicitar el sistema

[9] *Kristeva, Julia. Define el concepto: «el significante designa al menos dos significados, la forma remitente a al menos dos contenidos, el contenido supone por lo menos dos interpretaciones, y así hasta el infinito...» Kristeva, Julia,* Semiótica 2. *Editorial Fundamentos, Madrid, 1978, pág. 24.*

[10] *Posiblemente el código cultural más importante del texto (y que permitiría resolver todas las contradicciones del texto) es el del racionalismo cartesiano. Esta presuposición se ve confirmada en una serie de citas y alusiones a nombres y formas de pensamiento conectados a Descartes.*

de contradicciones generadas a nivel de literalidad que establecen una problemática en la legibilidad del texto.

Un ejemplo más permitirá observar estas relaciones de contexto insertas en los enunciados.

Se trata de uno que contrapone la cultura española a la cultura francesa. Para facilitar la esquematización valorativa, organizaré verticalmente los enunciados. Esto permitirá visualizar por una parte, la ruptura de linealidad entre los enunciados y por otra, la transformación de las estructuras verbales en verbosimbólicas en el sentido de la sobredeterminación retórica que las constituye.

«¿Por qué precisamente el Quijote? Dirá nuestro lector.»

Esa preferencia en
un español, no hubiera
sido inexplicable,
pero sin duda lo es en

un simbolista de Nimes,
devoto esencialmente de Poe,
que engendró a Baudelaire,
que engendró a Mallarme,
que engendró a Valéry,
que engendró a Edmond Teste.

La secuencia, como se puede apreciar es bastante compleja.

En ella alternan, por una parte la organización adversativa y por otra la enumeración.

El análisis de la serie enumerativa proporciona dos datos de estructuración:

El primero se refiere a la anáfora, al valor de su funcionamiento dentro de la serie. Como puede verse, la frase *que engendró* repetida al comienzo de cada frase enumerada establece una relación de implicancia entre el nombre de Poe y el de cada uno de los poetas citados. Es este nombre el que determina el sentido de los otros nombres. En otros términos, ausente la referencia a Poe, la serie carecería del elemento sistematizador necesario para dar sentido al conjunto. Se puede establecer, entonces, una correspondencia entre esta descripción y la definición de anáfora[11] que dice que un segmento de discurso se llama anafórico cuando para darle una interpretación (siquiera meramente literal) es preciso remitirse a otro fragmento del discurso. El segmento al cual remite el anafórico ha sido denominado como interpretante «fuente semántica o antecedente». En la descripción hecha, cada uno de los nombres de los poetas sería un interpretando, el nombre de Poe el interpretante o la fuente semántica necesaria para la inteligibilidad del sentido de cada uno, sentido limitado y orientado por el nombre de Poe. Pero lejos de ser este nombre una simple alusión, es un signo que adquiere su valor a su vez del orden de los otros signos determinados por el término «simbolista». Sería un rasgo restrictivo que determina el contexto del enunciado. Establecemos así, en la estructura, el dato segundo que se refiere a la función sinonímica que presenta este tipo de enumeración. Esto, porque la serie reúne la sintaxis (la seriación) a la semántica (la sinonimia)[12]. En la serie se puede observar que cada una de las citas enumeradas se constituye en sinónimo gracias a las restricciones impuestas por el interpretante, a la relación de reciprocidad con el todo que organiza el nombre de Poe. La serie enumerativa, por último, al corresponder a una orde-

[11] *Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov,* Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. *Siglo veintiuno, Argentina, Buenos Aires, 1975, segunda edición, pág. 323.*

[12] *Kristeva, Julia,* Semiótica 2, *Editorial Fundamentos, Madrid, 1978, pág. 40.*

nación cultural y empírica se presenta como progresión que hace verosímil que el último término enumerativo: «que engendró a Edmond Teste», personaje ficticio, como sabemos, se formule como el resultado lógico de la genealogía de simbolistas instituidas a partir del nombre de Poe y posible de pronosticar mediante el racionalismo cartesiano.

Edmond Teste no es menos posible en la cultura francesa que lo que *El Quijote* de Pierre Menard puede serlo. En otros términos, en la cultura francesa sí es explicable la reescritura del *Quijote* en los términos ideales imaginados por Pierre Menard.

II. Topología discursiva

El concepto de topología discursiva describe la conexión sujeto-destinatario que se instaura en una relación intertextual. En «Pierre Menard, autor del Quijote» el texto del crítico remite al texto de Menard. Entre ambos se establece una relación de semejanza, rasgo básico de lo que Julia Kristeva denomina verosímil semántico. Lo verosímil, en «Pierre Menard, autor del Quijote», se exterioriza en un discurso, el del crítico que refleja otro discurso, mediante la simplificación y la parodia. En esta relación, y en cumplimiento de la verosimilitud, se verifica «una conjuntación (gesto simbólico por excelencia, e.f. griego simbalain = juntar) de dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario segundo) se proyecta en el otro que le sirve de espejo, y se identifica en el más allá de la diferencia»[13]. El nexo entre los discursos es «el principio natural» que vincula el texto a la vida y otros «semantemas» del principio natural.

En esta dinámica de retocamiento, de reproducción del texto por otro, el sujeto del discurso considera como Otro a su inter-locutor (a sí mismo) con el que, con ello mismo, se identifica.

En consecuencia, en el elogio hiperbólico de Menard en la magnificación de su empresa de re-pensar el Quijote, el sujeto del discurso, el crítico —se funda a sí mismo en un lenguaje que ambiguamente lo confina al anonimato y lo proyecta identificativamente en el Otro, en Pierre Menard—.

La dialéctica del Mismo/el Otro ilustra la topología de la identificación en el discurso panegírico de Pierre Menard, autor del *Quijote*.

Marta Rodríguez

[13] *Kristeva, Julia,* Semiótic 2, *Editorial Fundamentos, Madrid, 1978, pág. 28.*



Cuento (corto) y cuentas (largas) en «La escritura del dios»

Esto lo escribiremos ahora dentro de la ley de Dios, en el Cristianismo; lo sacaremos a la luz porque ya no se ve el *Popol Vuh* (sic), así llamado, donde se veía claramente la venida del otro lado del mar, la narración de nuestra obscuridad, y se veía claramente la vida.
Existía el libro original, escrito antiguamente, su vista está oculta al investigador y al pensador.
Recinos, *Popol Vuh*, págs. 84-85[1]

La polémica en torno al Quinto Centenario presta una nota de seriedad a la discusión de «La escritura del dios», el único cuento de Borges que trata de la invasión española del llamado Nuevo Mundo. El narrador del cuento es un sacerdote maya, Tzinacán, encarcelado desde la conquista de Guatemala (1524-27) por Pedro de Alvarado; intenta descubrir la ubicación de una inscripción mágica hecha por su dios en el momento de la creación. Su cárcel es la mitad de una celda cilíndrica, en el techo de la cual una ventanita es abierta diariamente por un guardia que hace bajar un jarrón de agua y un plato de carne. La otra mitad del cilindro la ocupa un jaguar, vislumbrado por un instante al mediodía cuando se abre la ventanita. El cuento consiste en una serie de revelaciones: que el mensaje del dios está inscrito en el jaguar, que es una fórmula de catorce palabras, que una vez que Tzinacán la haya descifrado ya no le interesa pronunciarla. El cuento termina, pues, con un gran acto de renuncia-

[1] *Edmonson* (Book of Counsel, *pág. 7) y Tedlock (pág. 33, 243) afirman que esta declaración no tiene que ver con el texto precolombino del* Popol Vuh *sino con su lector. De sus comentarios parece evidente que hubo un pequeño grupo de iniciados instruidos en el arte de leer e interpretar los escritos herméticos, y que este grupo estuvo acosado, encarcelado o asesinado después de la invasión española. Es razonable pensar que Tzinacán, el sacerdote del dios jaguar del cuento de Borges, formara parte de este grupo.*

ción, porque si Tzinacán pronunciara la fórmula mágica, restauraría el viejo orden y se haría todopoderoso[2].

En el cuento no se explica casi nada del contexto cultural o histórico[3]; Tzinacán da por sentada la tradición de la que procede y el carácter de su profesión. Por supuesto no se identifica como «maya», ya que esta categorización no tendría un sentido único para él en el mundo fragmentado de los reñidos estados quichés y cakchiqueles en la Guatemala de la primera mitad del siglo dieciséis. Hay una breve referencia hacia el final del cuento al emperador azteca Motecuzomah II: «Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma» *(Obras completas*, pág. 599); algunos críticos se han engañado con esta frase y piensan que Tzinacán es un sacerdote azteca[4] (y otro factor que se presta a esta equivocación es el hecho que el nombre Tzinacán es náhuatl y no maya)[5]. Sin embargo, hay también una referencia inequívoca al *Popol Vuh*, el libro sagrado quiché escrito en el alfabeto romano después de la invasión española, versiones del cual formaban elementos comunes de las culturas de los distintos pueblos de ascendencia maya en Guatemala y México:

> Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre (pág. 599).

Lo que propongo hacer aquí es reconstruir lo que Borges pudo saber de las culturas mayas en 1949 (cuando se publicó el cuento), atar los cabos sueltos culturales en el relato de Tzinacán y especular sobre el sentido del desenlace del cuento, cuando Tzinacán resuelve aceptar la aniquilación.

[2] *Este pasaje tiene paralelos obvios con la Cábala, como han visto Alazraki, Sosnowski, Aizenberg y otros. Pero llamar al cuento una «búsqueda cabalística», como hace Sosnowski, es una manera de no leer los elementos maya-quichés en él. Desgraciadamente, los que utilizan el cuento para hacer de Borges un escritor «cabalístico» suelen no prestar atención al material específico del cuento, y, sobre todo, prefieren olvidarse de una frase crucial del cuento: «El éxtasis no repite sus símbolos». La tarea para los que quieren descubrir las huellas de la Cábala en el cuento sería integrar el contexto explícito maya-quiché con el posible (o implícito) substrato cabalístico.*

[3] *El único crítico que toma en serio el contexto guatemalteco del cuento es Jaime Giordano (ver págs. 110, 115). Sin embargo, a pesar de que se refiere a elementos guatemaltecos y al* Popol Vuh, *no integra estas referencias a su interpretación del cuento, que se acerca más bien a una interpretación existencialista.*

[4] *Para un ejemplo de esta confusión, ver Murillo, págs. 203-204. En una ponencia en Kentucky en abril de 1991, Joseph Tyler volvió a cometer el mismo error.*

[5] *Mucho antes de la invasión española de Guatemala, ya hubo una fuerte influencia mexica, expresada en el uso de toponimia náhuatl, resabios mexicas en la arquitectura y la religión, y una historia mítica que vincula la historia de las élites quichés y cakchiqueles con la historia de Tula y el valle de México. Ver Coe (pág. 135), Thompson (págs. 267-268), Pérez Brignoli (págs. 37-38). En el período inmediatamente anterior a la llegada de los españoles, Moctezuma envió mensajeros en 1510 y otra vez en 1519-1520; en el segundo viaje los mensajeros le informaron de la llegada de los españoles a la costa de México (Bricker, pág. 29; Kelly, pág. 133). El mapa que acompaña el artículo de León-Portilla sobre la Mesoamérica de 1519 muestra las fronteras de la penetración mexicana en el área* (Cambridge History of Latin America, *t. 1, pág. 35); agrega que el náhuatl servía de lengua franca en toda la región (t. 1, pág. 36). Ver también Carmack, sobre el uso del náhuatl para designar la capital quiché de K'umarcaaj (pág. 143).*

En primer lugar, será útil demostrar de dónde provienen las referencias culturales que Borges utiliza aquí. Ya que éste es su único cuento de un tema mesoamericano[6], hay pocos elementos con que trabajar. Sabemos que dos amigos de Borges se habían interesado en el *Popol Vuh* y el pasado mesoamericano: Alfonso Reyes, cuya *Visión de Anáhuac* (1917) es una vívida meditación sobre México-Tenochtitlan, escribió *Letras de la Nueva España* en 1946. En la introducción a este libro Reyes resume brevemente el contenido del *Popol Vuh*, y lo caracteriza de esta manera:

> Un laberinto de cosmogonía, teogonía y génesis humana; creación, no *ex nihilo*, sino arrancada, como entre los griegos, de alguna materia preexistente; antropocentrismo que junta en el pecho del hombre los doce puntos cardinales, según los tres cuadros concéntricos del cielo, la tierra y la infratierra; mezcla de religión, en que el sacerdote implora, y de magia, en que ordena y esclaviza al dios con la palabra; cábala de los números sacros; parangón del contraste egeo-helénico entre una creencia de los vencidos, popular, ctónica, algo perseguida, oculta en cavernas e impregnada de «nagualismo» (espíritu guardián y metamorfosis animales), y una creencia oficial de los vencedores, instituida en iglesia, y al cabo, menos resistente que la otra al embate del cristianismo, según todavía se comprueba en la brava supervivencia de los lacandones. (*Obras completas*, t. 12, pág. 287)[7].

Pedro Henríquez Ureña, que para aquel entonces residía en la Argentina después de un largo período mexicano, también discute el *Popol Vuh*, aunque de manera más concisa que Reyes, en su *Historia de la cultura en la América Hispánica* (1947): según Henríquez Ureña, los mayas y quichés tenían ideas precisas de la astronomía y las matemáticas y utilizaban un sistema de escritura que evolucionaba desde los jeroglíficos hacia la escritura fonética. Después de la conquista, informa el estudioso dominicano, algunos de ellos, «aficionados a conservar escritas sus tradiciones religiosas e históricas» (pág. 15), utilizaron el alfabeto romano para conservar algunos textos. Los que Henríquez Ureña menciona son el *Popol Vuh*, caracterizado por él como «el libro quiché sobre los orígenes del mundo y del hombre», la obra teatral *Rabinal Achí*, los *Anales de los Cakchiqueles*, y los «libros mágicos» llamados *Chilam Balam* (pág. 15). No deja de ser significativo que la mayor parte de estas obras se publicaba en ese momento en ediciones que circulaban ampliamente en todo el mundo hispánico, producidas por la nueva editorial mexicana, el Fondo de Cultura Económica, con la cual tanto Reyes como Henríquez Ureña estaban asociados de manera importante[8]. El volumen inaugural de la «Biblioteca Americana» (dirigida por Henríquez Ureña) fue justamente una traducción hecha por Adrián Recinos del *Popol Vuh* (1947)[9]; el octavo volumen fue la edición a cargo de Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón del *Libro de los libros de Chilam Balam* (1948), mientras el undécimo fue la traducción de Adrián Recinos del *Memorial de Sololá*, también llamado los *Anales de los cakchiqueles* (1950). Ya que «La escritura del dios» se publicó por primera vez en *Sur* en 1949, Borges pudo leer apenas las dos primeras obras de las que acabo de mencionar, a menos que haya visto galeras de los *Anales de los cakchiqueles* o consultado otra traducción anterior de dicha obra. En todo caso estas tres obras le dan todo lo que necesita para redactar «La escritura del dios», un relato que demuestra un conoci-

[6] *En su última poesía hay unas cuantas referencias a la ciudad yucateca de Uxmal: ver* Los conjurados, *39, 41, 44. Muchos años antes, en el discurso de 1945 agradeciendo el «gran premio de honor» que le había concedido la Sociedad Argentina de Escritores al publicarse* Ficciones, *Borges dice: «Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de mundos imaginarios confluye sin cesar en el mundo; nuestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal»* (Páginas de Jorge Luis Borges, *pág. 172). Nótese el adjetivo «indescifrable» vinculado implícitamente a la civilización maya, sin duda por la dificultad de descifrar la escritura glífica.*

[7] *A pesar de que Borges suele elogiar en Reyes la claridad de su prosa, éste no sería un ejemplo muy afortunado.*

[8] *Unos años más tarde, Borges y Bioy prepararán para la «Biblioteca Americana» del Fondo de Cultura una edición en dos tomos de* Poesía gauchesca *(1955).*

[9] *Claro está que Borges pudo haber consultado otras ediciones anteriores del* Popol Vuh, *incluso la traducción francesa de Georges Raynaud (1925) y la versión castellana de ésta preparada por Miguel Angel Asturias y J. Manuel González de Mendoza en 1927. Prefiero hacer hincapié aquí en la traducción de Recinos porque circuló más.*

miento de material muchas veces opaco para el no especialista. Borges pudo utilizar el material maya de modo sintético e imaginativo, buscando maneras de decir algo nuevo (y acertando en el uso de los detalles). Su aproximación al mundo maya revela más respeto y simpatía que algunos otros de la época, ya que José Vasconcelos, por ejemplo, apenas menciona de modo despectivo el *Popol Vuh* y otros monumentos de la América indígena (págs. 17, 157).

El «Tzinacán» histórico fue cacique de los cakchiqueles en Iximché. En cakchiquel se llamaba Ahpozotzil [que significa «el rey murciélago» (Kelly, pág. 132) o «guardián del petate del murciélago» (Tedlock, pág. 183)][10]. Se menciona en el *Popol Vuh*, en la discusión de las diferencias lingüísticas y religiosas entre los quichés y sus vecinos y tradicionales enemigos, los cakchiqueles. La traducción de Recinos es la siguiente:

> Ahora bien, la lengua de los cakchiqueles es diferente, porque era diferente el nombre de su dios cuando vinieron de allá de Tulán-Zuyva. *Tzotzihá Chimalcán* era el nombre de su dios, y hablan hoy una lengua diferente; y también de su dios tomaron su nombre las familias *Ahpozotzil* y *Ahpoxá*, así llamadas (pág. 201).

Aquí Recinos agrega una nota que sin lugar a dudas es la fuente inmediata que utiliza Borges:

> *Ahpozotzil* y *Ahpoxahil* eran los nombres del rey de los cakchiqueles y de su adjunto y heredero. Los españoles dieron al primero, que gobernaba en 1524, el nombre de Sinacán, del náhuatl *Tzinacán*, que también significa murciélago (pág. 201n.).

Uno de los españoles aquí mencionados es Bernal Díaz del Castillo, hacia el final de cuya *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* se puede leer:

> allí me hirieron de un flechazo, mas no fue nada la herida, y luego venimos a Petapa, y otro día dimos en este valle que llamamos «del Tuerto», donde ahora está poblada esta ciudad de Guatemala, que entonces todo estaba de guerra sobre pasarlos con los naturales; y acuérdome que cuando veníamos por un repecho abajo comenzó a temblar la tierra de tal manera, que muchos soldados cayeron en el suelo, porque duró gran rato el temblor; y luego fuimos camino del asiento de la ciudad de Guatemala «la vieja», donde solían estar los caciques que se decían Cinacan y Sacachul, y antes de entrar en la dicha ciudad estaba una barranca muy honda, y aguardándonos todos los escuadrones de los guatamaltecas para no dejarnos pasar, y les hicimos ir con la mala ventura, y pasamos a dormir a la ciudad (t. 2, págs. 347-48).

El incidente en cuestión ocurrió después de la conquista inicial de los quichés por parte de Pedro de Alvarado en 1524 (ayudado en este momento por los cakchiqueles, según nos informan los *Anales de los Cakchiqueles*, como Cortés había gozado de la ayuda de los tlaxcaltecas en su guerra en contra de los aztecas), y al poco tiempo de la destrucción de la capital quiché Utatlán por Alvarado. Apenas dos años más tarde, las relaciones entre Alvarado y los cakchiqueles se enfriaron de tal manera que Ahpozotzil/Tzinacán buscó una alianza con el cacique quiché Sacachul para pelear en contra de los españoles[11]. Después de esta rebelión, a su vez, Alvarado arrasó la capital cakchiquel Iximché, y comenzó la construcción de la ciudad española Santiago de Guatemala[12]. La destrucción de la pirámide sagrada al dios Qaholom donde Tzi-

[10] Según Kelly, Ahpozotzil era un título honorífico del rey cakchiquel, no el nombre de un rey específico (págs. 132, 134). Su libro se publicó en 1932 y pudo haber sido fácilmente una de las fuentes del cuento. Otros estudios llegan a diferentes conclusiones en cuanto a si Ahpozotzil era el nombre de un individuo o un simple atributo del título del rey cakchiquel. Bricker, por ejemplo, afirma que el nombre es el de un individuo (pág. 35).

[11] Cp. Juarros: «Este cacique [Ahpotzotzil] se sublevó en 1526, y estuvo por muchos años preso en Guatemala; en los libros del Cabildo se le llama Sinacan» (pág. 452n.).

[12] Para una versión concisa (pero muy vieja) de la rebelión cakchiquel, véase Kelly (págs. 169-172).

nacán celebró los ritos sagrados puede haberse producido, entonces, en Iximché en 1526, aunque sin duda Borges se ha servido del material más abundante sobre la destrucción de Utatlán en 1524[13].

El dios de Tzinacán, Qaholom, se menciona con frecuencia en el *Popol Vuh*, usualmente en conjunto con su contrapartida femenina Alom. La tercera fase del preámbulo del libro sagrado anuncia: «Y aquí traeremos la manifestación, la publicación y la narración de lo que estaba oculto, la revelación por *Tzacol, Bitol, Alom, Qaholom*» (págs. 85-86). Una nota de Recinos explica este pasaje algo oscuro:

> Estos son los nombres de la divinidad, ordenados en parejas creadoras de acuerdo con la concepción dualística de los quichés, como sigue:
> *Tzacol* y *Bitol*, el Creador y el Formador;
> *Alom*, la diosa madre, la que concibe los hijos, de *al*, hijo, *alán*, dar a luz. *Qaholom*, el dios padre que engendra los hijos, de *gahol*, hijo del padre, *gaholah*, engendrar (pág. 86n.).

De los numerosos pasajes posteriores donde Alom y Qaholom aparecen juntos, nos interesa destacar el momento cuando los dos dioses se dirigen a los cuatro héroes recién creados, Balam-Quitzé, Balam-Acab, Mahucutah y Iqui-Balam[14]:

> Entonces le preguntaron el Creador y el Formador (Alom y Qaholom): ¿Qué pensáis de vuestro estado? ¿No miráis? ¿No oís? ¿No son buenos vuestro lenguaje y vuestra manera de andar? ¡Mirad, pues! ¡Contemplad el mundo, ved si aparecen las montañas y los valles!, ¡Probad, pues, a ver! (pág. 190).

La referencia explícita al *Popol Vuh* mencionada antes se sirve de siete elementos distintos de aquel libro, y no deja de ser significativo que estos elementos de la escritura sagrada se vuelvan más vívidos para Tzinacán cuando los *ve* en su *visión*. «Vi»: lo dice nueve veces en cinco frases. Los que siguen son algunos de los elementos del *Popol Vuh* que presencia el sacerdote:

> Vi las montañas que surgieron del agua... / Como la neblina, como la nube y como una polvareda fue la creación, cuando surgieron del agua las montañas; y al instante crecieron las montañas (pág. 92).
> ...vi los primeros hombres de palo / Y al instante fueron hechos los muñecos labrados en madera. Se parecían al hombre, hablaban como el hombre y poblaron la superficie de la tierra (págs. 98-99).
> ...vi las tinajas que se volvieron contra los hombres / Y se pusieron todos a hablar; sus tinajas, sus comales, sus platos, sus ollas, sus perros, sus piedras de moler, todos se levantaron y les golpearon las caras (págs. 103-4).
> Ahora nosotros os destruiremos, ahora probaréis vosotros los dientes que hay en nuestra boca; os devoraremos, dijeron los perros, y luego les destrozaron las caras (pág. 101).

Lo importante de la visión de Tzinacán aquí es justamente que es una visión: no se hace hincapié en su lectura de (o en su recuerdo de haber leído) el libro sagrado, sino en que el libro cobre vida. Al obedecer el mandato del dios creador de ver, Tzinacán ha logrado librarse de un estupor intelectualizado: aunque esté en la cárcel, está contemplando el mundo, como mandó el dios. Lo que interesa es el resultado de su meditación.

[13] *Sobre la destrucción de Utatlán en un incendio causado en 1524 por Alvarado, ver Las Casas (parafraseado por Bricker, pág. 33), López de Gómara (en la* Biblioteca de Autores Españoles, *t. 22, pág. 400) y Bernal Díaz (t. 2, pág. 183); para discusiones modernas ver Carmack (págs. 143-147) y Bricker (pág. 32). El propio Alvarado dice en su informe a Cortés: «E como conosci de ellos tener tan mala voluntad al servicio de su majestad, y para el bien y sosiego de esta tierra, yo los quemé, y mandé quemar la ciudad y poner por los cimientos; porque es tan peligrosa y tan fuerte, que mas parece casa de ladrones que no de pobladores»* (Biblioteca de Autores Españoles, *t. 2, pág. 458).*

[14] *El «balam» significa jaguar, ya que los cuatro héroes formaban parte de un culto del jaguar. Así también, Chilam Balam = Sacerdote Jaguar.*

Borges hace que Tzinacán conteste *avant la lettre* a dos importantes filósofos occidentales, René Descartes y José Ortega y Gasset. Cuando Tzinacán se encuentra soñando con estar enterrado vivo bajo un montón creciente de arena, y una voz en el sueño le dice que si se despierta será a otro sueño, logra despertarse por un acto puro de voluntad, objetando que no hay sueños dentro de otros sueños. Esta idea es la que utiliza Descartes como uno de los fundamentos de la certidumbre del *cogito* en sus *Meditaciones de primera filosofía* (pág. 102). Para Tzinacán, sin embargo, la «prueba» de la identidad individual es demasiado pobre para que se exprese en el lenguaje, y no vale la pena pronunciarla en voz alta: el ego, cuando separado (como ha sido separado Tzinacán) del mundo y del tiempo no merece salvarse. Del pensamiento cartesiano (aun antes del nacimiento de Descartes) rechaza la escisión de mente y cuerpo, del yo y la comunidad, del espacio y del tiempo.

Justo después de este sueño, dice Tzinacán: «Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias» (pág. 598). Aquí Tzinacán anticipa la famosa fórmula de Ortega y Gasset en las *Meditaciones del Quijote:* «Yo soy yo y mi circustancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo» (t. 1, pág. 322). Borges utiliza la palabra «circunstancia» en sentido limitado aquí, de acuerdo con la raíz latina, para referirse a las cosas en la celda de Tzinacán: el tigre, la ventana, su cuerpo[15], la oscuridad, la piedra. La reducción del universo físico de Tzinacán, y su separación del gran continuo de la Cuenta Larga, resulta en una desinflación de la fórmula triunfal de Ortega: en vez del gesto implícitamente imperial de incorporar el mundo circundante en el yo (como en Ortega), al sacerdote cakchiquel le han quitado sus «circunstancias» y, sin embargo, bendice lo poco que le queda[16].

La meditación de Tzinacán, pues, se enfrenta a dos importantes meditaciones europeas sobre la identidad y la existencia, pero Tzinacán, a diferencia de Boecio, ese otro filósofo encarcelado, no encuentra ninguna consolación en la filosofía. A diferencia de estos filósofos europeos, la duda filosófica se convierte en el fundamento de la experiencia mística:

> El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra.
> Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin (págs. 598-99).

De nuevo aquí Tzinacán, el sacerdote jaguar (o Chilam Balam) dialoga con el Viejo Mundo: su visión se enfrenta a las de San Pablo en el camino a Damasco (el resplandor), de Mahoma (la espada), del místico sufí «Abdu» l-Qadir (la rosa). El símbolo escogido para la visión que tiene Tzinacán de la divinidad puede parecer problemáti-

[15] *La expresión es «mi viejo cuerpo doliente», lleno de dolor no sólo por su edad sino también por la tortura a la que lo sometió Alvarado, quien buscaba información sobre tesoros enterrados.*

[16] *Tzinacán dice: «Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal» (pág. 596). Se refiere a las grandes representaciones de la figura del cocodrilo terrestre (León-Portilla,* Tiempo y realidad, *págs. 67-71) en que descansan las ceibas cósmicas (León-Portilla, págs. 64-65, 74-77) y el universo humano.*



co, ya que los mayas, como los demás pueblos precolombinos, no utilizaban la rueda, y ya que la rueda es un símbolo importante en el budismo[17]. Pero Borges no ha convertido a Tzinacán al budismo aquí (a pesar de los indudables ecos budistas en su aceptación posterior de la aniquilación), ya que la rueda se utiliza en los libros de Chilam Balam (libros, es decir, del sacerdote jaguar) como imagen del gran círculo del tiempo. Según Miguel León-Portilla (en su *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*):

> Los textos mayances, en especial aquellos en que se conservan las ruedas de los *katunes* de épocas mucho más tardías, corroboran lo dicho acerca de esta peculiar concepción de un universo en el que el paso del tiempo es puntual llegada, relevo y partida de fuerzas divinas. Así en la «primera rueda profética de un doblez de *katunes*», publicada por Barrera Vásquez y reconstruida con base de los textos de *Chilam Balam*, encontramos la expresión de los antiguos símbolos por medio de los cuales se anuncia la llegada de los diversos períodos con rostro y figura de dioses (págs. 59, 61)[18].

Aquí otro detalle confirma la precisión referencial con que está hecho el relato. Dentro de las ruedas engranadas de los distintos ciclos temporales del calendario maya, *los días eran sagrados, siendo dioses ellos mismos. Cuando Tzinacán dice que* la fórmula mágica es una frase de catorce palabras, confirma su vocación como sacerdote del dios jaguar y la integridad de su comprensión del universo físico, ya que el catorce *(ix)* era el número consagrado al dios jaguar[19]. León-Portilla [basándose en Barrera Vásquez (pág. 193)] nos informa que el día catorce *(ix)* es «reiterada aparición del dios jaguar en relación con la tierra y el mundo de abajo» (pág. 52)[20]. Eric Thompson, a su vez, confirma la relación entre el dios jaguar y la tierra:

> El dios jaguar, paralelo al dios mexicano Tepeyollotl, dios del interior de la tierra, es una importante deidad de la superficie de la tierra o de su interior, ya que las dos regiones se interpenetran (pág. 231).

[17] *Alazraki ha discutido posibles influencias hindúes en este cuento* (Borges and the Kabbalah, *págs. 17, 22, 46-48), refiriéndose específicamente al texto sagrado* Bhagavad Gita. *Como en los casos de lecturas budistas y cabalísticas del cuento, me parece extraño que se busquen referencias culturales que no tengan nada que ver con el sistema cultural del protagonista. Parecería más útil que el crítico buscara reconstruir el sistema cultural que sirviera para fundamentar el cuento. Las mitologías paralelas (al estilo de Frazer, Jung, Campbell y Cirlot) no pueden sino distraer al lector de prestarles atención a los detalles específicos del texto.*

[18] *En la introducción que escribió Rendón para la edición de Barrera Vásquez de los libros de Chilam Balam, hay una discusión general de las «ruedas» (pág. 91), y los capítulos tienen como títulos «Primera rueda profética de un doblez de katunes» (pág. 95) y «Segunda rueda profética de un doblez de katunes» (pág. 124). En la edición de Rivera del libro de* Chilam Balam de Chumayel, *el capítulo doce se llama «La rueda de los Katunes» (págs. 127-137). Edmonson se cuida de utilizar la palabra «rueda», prefiriendo el sinónimo «ciclo»* (Ancient Future of the Itza, *pág. 22n.). También utiliza la palabra «ciclo» en su discusión del calendario maya en* The Book of the Year *(pág. 70).*

[19] *Claro está, el número catorce se utiliza en «La casa de Asterión» para representar lo infinito (pág. 569). Sea el que sea el significado que tenía el catorce en la antigua Creta, no creo que se refiera al jaguar; de manera semejante, no hay motivo para asumir que el simbolismo cretense funcionaría para el sacerdote del jaguar (o Chilam Balam): «El éxtasis no repite sus símbolos».*

[20] *El* Libro de los libros de Chilam Balam *dice del día catorce del calendario: «Ix. Bravo jaguar. Sangrienta su boca. Sangrientas sus garras. Carnicero. Devorador de carne. Asesino» (pág. 193). También Recinos explica en una nota sobre los días sagrados en el calendario quiché: «14.* Balam, *tigre» (pág. 113n.).*



¿Por qué, pues, rechaza Tzinacán el don que le ofrece el dios jaguar, el don del poder terrenal [y con él, la posibilidad de vengarse de Pedro de Alvarado, ofreciéndole al dios el corazón del invasor (pág. 599)]?[21] La respuesta está escondida en unas frases anteriores del cuento, pero para entenderlas tendremos que examinar brevemente las ideas mayas sobre la relación entre el tiempo y el espacio.

Thompson ha expresado de esta manera la dificultad que nos impide comprender el pensamiento maya sobre el tiempo y el espacio:

> Hay otros aspectos de la filosofía maya del tiempo, como su extraña inhabilidad de distinguir entre el pasado y el futuro en los cantos proféticos. Lo que ya pasó y lo por venir se mezclan de una manera que elude el pensamiento occidental (pág. 14).

Agrega más adelante:

> El tiempo, en la concepción del maya, corre incansablemente hacia el futuro, también, pero los cálculos que nos han llegado se proyectan apenas cuatro milenios en el futuro. Evidentemente el tiempo futuro les interesaba menos que el tiempo pasado, probablemente porque los mayas tenían mucho más interés en el pasado que en el futuro, debido a su creencia que la historia se repite cada vez que las fuerzas divinas entran en la misma configuración (pág. 140).

Debido al diseño intrincado del calendario maya, con sus ruedas dentro de otras ruedas, un alineamiento dado no se repetiría por muchísimo tiempo. El tiempo en sí era divino, y la precisión con la que se calculaba su avance servía al arte de la adivinación, pero también, y tal vez esto era de igual importancia, reflejaba una obsesión por el tiempo mismo.

Esta obsesión sobrepasaba todo lo demás. Explica León-Portilla:

> Fuera de éste [el tiempo] el espacio resulta impensable. Más allá de los ciclos, no hay vida y nada acontece. Los rumbos de colores, divorciados de *kinh*, sol, día, tiempo, se convertirían en tiniebla desprovista de todo sentido. El mundo de los dioses se ausentaría para siempre y la huida de los *katunes* marcaría el fin de lo que es real con el retorno a la oscuridad primigenia sin ceibas, ni sol, luna o estrella grande, sin seres humanos ni significación alguna posible (pág. 91).

Agrega más adelante:

> Espacio y tiempo ni en el pensamiento son separables. El universo espacial es inmenso escenario en que se orientan, entran y salen, con un orden que nunca se rompe, los rostros y fuerzas que actúan. Se tiene la clave que hace posible encontrar los sentidos y enunciar los pronósticos (pág. 108).

Así, cuando Tzinacán dice hacia el principio del cuento, «He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla» (pág. 596), expresa lo que para él tiene que ser la mayor tragedia, y la mayor humillación, imaginables: no sabe dónde está en el calendario sagrado. Aunque sus recuerdos del *Popol Vuh* y de las artes de la adivinación todavía estén claros, la pérdida de la sincronía significa su inhabilidad de restaurar el universo como se debe. El tiene que aniquilarse; el universo también tiene que aniquilarse para crearse de nuevo[22]

[21] *En el* Popol Vuh *se refiere al sacrificio humano, «al estilo mexicano» (Recinos, pág. 202n.).*

[22] *La fecha de esta destrucción se acerca mientras escribo esto, quedando menos de un* katún *en el futuro: según Michael Coe, «nuestro universo actual se habría creado en 3113 a.C., para aniquilarse el 24 de diciembre de 2011, cuando el Ciclo de la Cuenta Larga llega a su culminación» (pág. 149).*

Anterior Inicio Siguiente

Su tragedia, entonces, se debe en gran parte a la oscuridad de su cárcel, y al resultado psíquico que tiene ésta: tiene un sentimiento casi europeo, casi burgués, de su propia individualidad: «Cuarenta sílabas, catorce palabras, y *yo*, *Tzinacán*, regiría las tierras que rigió Moctezuma» (pág. 599, nosotros subrayamos). El poder terrenal, aunque esté asociado con el culto del dios jaguar, aunque ofrezca la posibilidad de una dulce venganza, es inútil sin la sincronía, sin la coordinación de cacique, comunidad, dioses, tierra. «Me sentí perdido» (pág. 598), dice Tzinacán, y la expresión se sirve de un concepto cartesiano de soledad y autonomía, pero lo experimenta como pérdida.

Escribe Eric Thompson: «Aún en los fragmentos históricos de las transcripciones coloniales que se conservan en los libros de Chilam Balam, se concede muy poca importancia a las acciones de individuos, y se mencionan apenas cuando la acción individual afectó la historia» (pág. 168). La palabra quiché *tzih* significa, según Recinos, «palabra, opinión, historia, suerte o destino» (pág. 206n.), entonces la mera idea de un individuo «afectando la historia» es algo errónea, ya que lo que sucede es lo que está destinado a suceder. Lo que Tzinacán y los demás sacerdotes podían hacer era descubrir el diseño implícito en el desarrollo de la historia:

> El universo del tiempo en el cual viven los mayas es el escenario siempre cambiante en que se deja sentir la suma de presencias y de acciones de las varias fuerzas divinas que coinciden en un mismo período. Los sacerdotes mayas se esfuerzan por medio de sus cómputos por conocer cuáles son esas presencias y cuál habrá de ser la resultante de los varios influjos en determinados momentos. Como la naturaleza de *kinh* tiene por esencia ser cíclica, importa sobre todo conocer el pasado para entender el presente y predecir el futuro. (León-Portilla, *Tiempo y realidad*, pág. 63.)

Así, Tzinacán expresa su descubrimiento de la individualidad como una derrota:

> Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad (pág. 599).

Este acto de renuncia casi budista puede parecer bello, pero es producto de una gran tragedia humana, casi borrada del relato de Tzinacán. Sin embargo, todavía se puede leer lo borrado, como lo demuestra esta cita, cuando refiere las dimensiones de la tragedia. «Qué le importa la suerte de aquel otro, *qué le importa la nación de aquel otro*»: Tzinacán es el sacerdote jaguar que oficiaba los ritos en su comunidad, vinculando el tiempo, el espacio, a sí mismo y a la comunidad. El título de su libro sagrado lo implica también: es el *Libro del Común*, el Libro del Concejo. El sentido literal es más bien *Libro del Petate*, y el petate (también presente en el nombre cakchiquel de Tzinacán, Ahpozotzil o «Guardián del Petate del Murciélago») era el símbolo de las interrelaciones entre la comunidad y el universo, más o menos como nuestra palabra *texto*. En su prisión solitaria, Tzinacán pierde toda noción del tiempo; también, y sin duda como consecuencia de esto, se olvida de su comunidad. Aun si

no tuviera deseos de poder o gloria individuales, podría pronunciar la fórmula para así restaurar su comunidad a su debido lugar en el universo, pero al olvidarse a sí mismo se olvida de ellos. En las palabras del libro de Chilam Balam de Tizimín:

> Hubo caciques:
> Hubo señores.
> Eso se acabó.
> Ahora ya no...
> El tiempo ha pasado
> Y se ha deshilvanado...
> Esa es la palabra del *katún*
> Que viene.
> (Edmonson, *Ancient Future,* pág. 161.)[23]

[23] *Quisiera agradecer a Rolena Adorno y a Munro Edmonson la generosidad de haber leído y comentado con atención este ensayo. Forma parte de un libro mío que está por aparecer,* Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges.

Daniel Balderston

Bibliografía

AIZENBERG, EDNA, *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges.* Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1984.

ALAZRAKI, JAIME, *Borges and the Kabbalah and other essays on his fiction and poetry.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

ALVARADO, PEDRO DE, «Relación hecha por Pedro de Albarado a Hernando Cortés, en que se refieren las guerras y batallas para pacificar las provincias de Chapotulan, Checialtenengo y Utlatan, la quema de su cacique, y nombramiento de sus hijos para sucederle, y de tres sierras de acije, azufre y alumbre». *Historiadores primitivos de Indias.* Biblioteca de Autores Españoles 22. Ed. Enrique de Vedia. Madrid: M. Rivadeneyra, 1858, págs. 457-463.

BARRERA VÁSQUEZ, ALFREDO, y SILVIA RENDÓN, *El Libro de los libros de Chilam Balam.* México: Fondo de Cultura Económica, 1948.

BORGES, JORGE LUIS, *Los conjurados.* Madrid: Alianza, 1985.

———, *Obras completas.* Buenos Aires: Editorial Emecé, 1974.

———, *Páginas de Jorge Luis Borges, seleccionadas por el autor.* Buenos Aires: Editorial Celtia, 1982.

BORGES, JORGE LUIS y ADOLFO BIOY CASARES, *Poesía gauchesca.* México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

BRICKER, VICTORIA REIFLER, *The Indian Christ, the Indian King: The Historical Substrate of Maya Myth and Ritual.* Austin: University of Texas Press, 1981.

CARMACK, ROBERT M., *The Quiché Mayas of Utlatán: The Evolution of a Highland Guatemala Kingdom.* Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

COE, MICHEL D., *The Maya.* Nueva York: Frederick A. Praeger, 1966.

DESCARTES, RENÉ, *Selected Philosophical Writings.* Edición de John Cottingham, Robert Stoothoff y Dugald Murdoch. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.* Crónicas de América 2b. Madrid: Historia 16, 1985, 2 vols.



EDMONSON, MUNRO S., *The Ancient Future of the Itza: The Book of Chilam Balam of Tizimin.* Austin: University of Texas Press, 1982.
———, *The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala.* New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University, 1971.
———, *The Book of the Year: Middle American Calendrical Systems.* Salt Lake City: University of Utah Press, 1988.
GIORDANO, JAIME, «Forma y sentido de "La escritura del dios" de Jorge Luis Borges». *Revista Iberoamericana,* 78 (1972): 105-115.
HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947). México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
JUARROS, DOMINGO, *A Statistical and Commercial History of the Kingdom of Guatemala in Spanish America: containing important particulars relative to its productions, manufactures, customs, &c. &c. &c. with an Account of its Conquest by the Spaniards and a Narrative of the Principal Events Down to the Present Time: From Original Records in the Archives, Actual Observation; and other Authentic Sources.* Trad. J. Baily. Londres: John Hearne, 1823.
KELLY, JOHN EOGHAN, *Pedro de Alvarado, Conquistador.* Princeton: Princeton University Press, 1932.
LEÓN-PORTILLA, MIGUEL, «Mesoamerica before 1519». *Cambridge History of Latin America,* 1. Recopilado por Leslie Bethell. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, págs. 3-36.
———, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya.* 2.ª ed., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
LÓPEZ DE GOMARA, FRANCISCO, «Conquista de México: Segunda parte de la Crónica General de Indias». *Historiadores primitivos de Indias.* Biblioteca de Autores Españoles, 22. Recopilado por Enrique de Vedia. Madrid: M. Rivadeneyra, 1858. págs. 295-455.
MURILLO, L. A., *The Cyclical Night: Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges.* Cambridge: Harvard University Press, 1968.
ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, «Meditaciones del Quijote». *Obras completas.* Madrid: Revista de Occidente, 1953, 1: 308-400.
PÉREZ BRIGNOLI, HÉCTOR, *Breve historia de Centroamérica.* Madrid: Alianza Editorial, 1985.
RECINOS, ADRIÁN, *Memorial de Sololá, Anales de los Cakchiqueles, Título de los Señores de Totonicapán.* México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
———, *Pedro de Alvarado: Conquistador de México y Guatemala.* México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
———, *Popol Vuh: las antiguas historias del Quiché.* Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1947.
REYES, ALFONSO, *Letras de la Nueva España* en *Obras completas,* 12. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, págs. 280-395.
RIVERA, MIGUEL, *Chilam Balam de Chumayel.* Crónicas de América, 20. Madrid: Historia 16, 1986.
SOSNOWSKI, SAÚL, *Borges y la Cábala: La búsqueda del verbo.* Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1976.
———, «"The God's Script". A Kabbalistic Quest». *Modern Fiction Studies,* 19.3 (1973): 381-394.
TEDLOCK, DENNIS, *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life.* Nueva York: Simon & Schuster, 1985.
THOMPSON, J. ERIC S., *The Rise and Fall of Maya Civilization.* Norman: University of Oklahoma Press, 1954.
VASCONCELOS, JOSÉ, *Breve historia de México.* México: Editorial Continental, 1956.



Compadrito de la edad de oro (Dibujo de Borges)



Notas a la traducción italiana de *Ficciones*

Introducción

Traducir una obra de Borges no es una empresa fácil, porque su prosa es sólo aparentemente sencilla. Esta aparente sencillez no es casual, sino el fruto de años de experiencia y de búsqueda de un lenguaje eficaz. El rigor etimológico con el cual se utilizan ciertos términos, la colocación, jamás casual, de la palabra en el texto, la sorprendente concisión de la prosa, la cadencia de la frase, constituyen algunos de los principales problemas en el proceso de traducción de *Ficciones* (Borges, J.L., *Ficciones*, Alianza, Madrid 1971; Borges, J.L., *Finzioni*, traduzione di Franco Lucentini, Einaudi, Torino 1985, Scrittori tradotti da scrittori). El único traductor al italiano de esta obra es Franco Lucentini, que la tradujo por primera vez en los años cincuenta y luego volvió sobre la misma traducción cambiándola en algunas partes. En esta última edición el traductor introduce una nota: «Quando uscì nel "Gettoni" trent'anni fa, questa traduzione —la prima in italiano di un'opera di Borges— sollevó obiezioni come troppo letterale, troppo spagnoleggiante. Rivedendola ora non ho mancato di apportarvi ritocchi qua e là, per aumentarne la letteralità e i presunti spagnolismi... F.L.»[1]. Trataremos de poner en evidencia las diferencias entre el texto original y la traducción, diferencias motivadas en unos casos por la dificultad objetiva de la profunda prosa borgeana, en otros por interpretaciones erróneas, cuyas causas no es nuestra intención analizar.

Si se pudiera resumir el estilo de Borges con una sola frase escrita por él mismo, escogería la siguiente: «Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad» *(El otro, el mismo.* Y esto es exactamente lo que Borges logra en *Ficciones*, buscar la complejidad, pero una complejidad que no impide al lector poder leer y apreciar por lo menos

[1] *Cuando fue publicada en la edición «Gettoni» hace treinta años, esta traducción —la primera en italiano de una obra de Borges— levantó objeciones por demasiado literal y españolizada. Revisándola ahora he hecho algunas modificaciones para aumentar su literalidad y los presuntos españolismos.*

uno de los niveles de lectura creado por Borges. Los niveles de lectura en realidad son muchos, nada es casual, los nombres de las personas y de los lugares, por ejemplo, casi siempre se refieren a personajes que en alguna época han existido o a sitios concretos; se puede leer un relato varias veces y cada vez descubrir algo nuevo. Habría que tener una cultura inmensa y haber leído lo mucho que ha leído Borges para entender las referencias presentes en sus relatos. El mismo escribe en *Otras Inquisiciones* (1952) «Por lo demás, tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sola sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque».

Figuras retóricas

La prosa de Borges presenta varias figuras retóricas, empleadas no sólo como ornamento poético, sino sobre todo para dotar al lenguaje de mayor vigor. Analizaremos, en primer lugar, dos de los tropos más significativos de *Ficciones:* la sinécdoque y la metonimia, que permiten al autor delinear imágenes precisas e intensas: «esa voz hablaba en latín» (pág. 126), «la mano de un forastero lo mató» (pág. 106), «nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos» (pág. 47). Como se puede notar en estos ejemplos, la descripción se concentra sobre un particular y, a través de la reducción del campo focal, nuestra atención se dirige sobre una parte del todo, donde el preciso detalle confiere una nota realista que intensifica aún más la idea de la paradoja, elemento característico de varios relatos. En el ejemplo que sigue la sinécdoque consiste en designar un objeto con el material del cual está hecho:

> Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría *el plomo germánico,* en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre el orden y la ejecución de la orden.
> («El milagro secreto», 173/13).
> Dio compiva per lui un micacolo segreto: l'ucciderebbe, all'ora fissata, *il plotone tedesco,* ma nella sua mente, tra l'ordine e l'esecuzione dell'ordine, trascorrerebbe un anno.
> («Il miracolo segreto», 141/2).

En la proposición citada la materia *plomo* reemplaza al objeto, proporcionando más vigor e intensidad a la frase. Este tropo no se mantiene en el texto italiano, donde el término *plomo* se traduce de forma explícita con el sustantivo *plotone*, que indica los que cumplen la acción.

Otro ejemplo parecido al anterior:

> *La voz de Funes,* desde la oscuridad, seguía hablando.
> («Funes el memorioso», 129/5).
> Dall'ocscurità, *Funes* continuava a parlare.
> («Funes, o della memoria», 103/21).

La descripción se concentra sobre un detalle: *la voz,* logrando una imagen muy precisa e incisiva. La atención se focaliza sobre una parte y no sobre la persona. La



sinécdoque otorga al estilo un matiz realista que paradójicamente se opone, y acentúa al mismo tiempo, el carácter abstracto de sus relatos. En la traducción el tropo desaparece, *la voz de Funes* se reduce simplemente a *Funes.*

La metonimia representa para Borges un medio de concentración narrativa y de precisión verbal; es una forma de tejer la descripción mediante lo abstracto. Un ejemplo podría ser el siguiente: «Yarmolinsky alargó la mano hacia el timbre que despertaría todas *las fuerzas* del hotel» (pág. 160). En este caso Borges utiliza un término abstracto, pero al mismo tiempo muy preciso. Vamos a citar algunos ejemplos donde en la traducción se pierde la connotación lograda por la metonimia:

> Me di vuelta: John Vincent Moon estaba inmóvil, fascinado y como eternizado por el terror... Tuve que tomarlo del brazo; *la pasión del miedo* lo invalidaba.
> («La forma de la espada», 136/18).
> Mi volsi: John Vincent Moon stava immobile, affascinato e come eternato dal terrore... Dovetti sostenerlo col braccio; *la paura* lo paralizzava.
> («La forma della spada», 109/30).

En el sintagma *la pasión del miedo, pasión* es un aspecto *del miedo* y el protagonista del relato, John Vincent Moon, siente el miedo a través del sentimiento que provoca. El resultado es una gran precisión de la imagen lograda mediante un matiz abstracto. La precisión verbal, la abstracción de la imagen y la intensidad que el tropo confiere, no se hallan en el texto italiano por la omisión del sustantivo *pasión,* que además no presenta ninguna especial dificultad de traducción. En los siguientes ejemplos se puede observar la importancia del adjetivo, que resume en una palabra lo que de otra forma necesitaría una descripción. En Borges el adjetivo es, por lo tanto, un medio de economía verbal.

> La tarde era íntima, infinita... Pero del fondo de *la íntima casa* un farol se acercaba: un farol que rayaban y a ratos anulaban los troncos...
> («El jardín de senderos que se bifurcan», 107/15).
> La sera era intima, infinita... Ma dal fondo *del giardino* una lanterna si avvicinava: una lanterna che i tronchi rigavano e ogni poco annullavano...
> («Il giardino dei sentieri che si biforcano», 84/19).

El adjetivo *íntima* referido a *casa* refleja los sentimientos de Stephen Albert —protagonista de origen chino del relato «El jardín de senderos que se bifurcan»— cuando, llegando a la verja de la casa, percibe que la música procedente del pabellón es china. Unas líneas antes se lee «la música era china. Por eso yo la había aceptado con plenitud, sin prestarle atención». La música china le recuerda su origen. Se observa además que el adjetivo *íntima* es utilizado también en la frase anterior: la repetición es otro recurso borgeano. Esta traslación metonímica presenta el efecto por su causa porque el adjetivo no describe el objeto, sino las emociones que él mismo suscita. En la traducción se pierde el tropo porque el adjetivo metonímico *íntima* se omite. Por último, hay que subrayar que tampoco se transmite el contenido semántico del lexema *casa,* traducido libremente con el término *giardino.*

Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició *un grito enloquecido,* movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.
(«El milagro secreto», 174/5).
Terminó il suo dramma: non gli mancava di risolvere, ormai che un solo aggettivo. Lo trovó; la goccia d'acqua riprese a scivolare sulla sua guancia. *Gridó il principio di un grido,* mosse il capo, la quadruplice scarica lo fulminó.
(«Il miracolo segreto», 141/23).

El adjetivo *enloquecido* referido a *grito* transmite la desesperación de Hladik antes de morir y, al mismo tiempo, la atmósfera final del relato. La traslación metonímica hace más incisiva la narración: a través del sintagma *grito enloquecido* el lector puede imaginar la imagen real, física del personaje, siendo innecesaria la descripción del estado anímico del condenado.

El traductor que se acerca a una obra de Borges debe saber que la exactitud de su prosa se debe a una búsqueda consciente de perfección expresiva. En el «Prólogo» a la *Antología personal* (1961) el mismo Borges confiesa su dificultad en encontrar la expresión que va buscando: «Alguna vez yo... busqué la expresión, ahora sé que mis dioses no me conceden más que la ilusión o mención».

Interferencias

Pasamos a analizar algunos ejemplos de interferencia, que pueden dar lugar tanto a alteraciones morfológicas, léxicas o sintácticas como al empleo de términos en desuso.

A veces un solo hecho *—el tabernario asesinato de C,* la apoteosis de B— era la solución genial de treinta o cuarenta *sorteos.*
(«La lotería en Babilonia», 75/132).
A volte un fatto solo *—il taverniere assassinato da C,* l'apoteosi misteriosa di B— era la soluzione geniale di trenta o quaranta *sorti.*
(«La lotteria a Babilonia», 58/30).

En primer lugar, *tabernario* es un adjetivo despectivo que indica «propio de taberna» (M. Moliner) y nada tiene que ver con el sustantivo *taverniere* (el equivalente español sería «tabernero»). En segundo lugar, *asesinato* es un sustantivo que indica «acción de asesinar, delito que constituye» (M. Moliner); *assassinato* («asesinado» en español) en cambio es el participio pasado del verbo «assassinare»; se deduce que el traductor probablemente ha sido engañado por la similitud fonética y gramática entre *asesinto* y *assassinato.*

Tercero: *de* es una preposición que indica en este caso especificación. Se utiliza también en otros casos, pero nunca como complemento de agente, como indica la preposición italiana *da.* Este ejemplo puede considerarse un caso de interferencia motivada por una competencia receptiva aproximativa en el idioma extranjero, donde el mensaje denotativo del texto original desaparece. Un ejemplo de traducción al ita-



liano podría ser: «l'infame delitto di C». Para finalizar, se ha observado que el sustantivo *sorteos* posee el significado de «acción de sortear, específicamente los premios de la lotería» (M. Moliner) y corresponde en italiano al término «sorteggi» y no a *sorte* que indica al contrario un concepto abstracto, que en español correspondería a «suerte, destino, hado«.

El siguiente ejemplo pertenece a la misma categoría:

Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, *más* antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides.
(«Funes el memorioso», 131/32).
Ireneo aveva diciannove anni; era nato nel 1868; mi parve monumentale come il bronzo, *ma* antico come l'Egitto, anteriore alle profezie e alle piramidi.
(«Funes, o della memoria», 106/3).

La importancia de un acento: *más* es un adverbio y en este caso tiene valor comparativo (en italiano «più»), *mas* es una conjugación adversativa (en italiano *ma)* y como tal debería contrariar la frase antecedente. Pero aquí, *más antiguo,* con función de comparativo, no sólo no se opone a la frase antecedente, *me pareció monumental como el bronce,* sino que la refuerza.

Los cuatro ejemplos que citamos a continuación no se pueden definir exactamente como interferencia, pero sí como errónea interpretación del texto a nivel semántico, a pesar de que el lexema del texto original no presenta ninguna dificultad de comprensión lingüística.

Había ciertos leones de piedra, había una letrina *sagrada* llamada Qaphqa, había unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opinión general, *daban a la Compañía;*
(«La lotería en Babilonia», 77/29).
V'erano certi leoni di pietra, v'era una latrina *segreta* chiamata Qaphqa, v'erano certe crepe in un acquedotto polveroso che secondo l'opinione generale, *davano sulla Compagnia;*
(«La loteria a Babilonia», 61/2).

El adjetivo español *sagrada* se aplica a todo lo que está dedicado al culto religioso o divino; queda claro por lo tanto que el adjetivo *segreta* (el correspondiente referencial en español sería «secreta»), tiene un sentido totalmente distinto. Se trata probablemente de un error de interpretación del texto original.

Hay un ruiseñor y una noche; hay un *duelo* secreto en una terraza.
(«Examen de la obra de Herbert Quain», 86/20).
V'é un usignolo e una notte; v'é un *dolore* segreto su un terrazzo.
(«Esame dell'opera di Herbert Quain», 67/20).

El térmio *duelo* tiene dos acepciones: 1) «Desafío; combate entre dos que se han desafiado». 2) «(poco usado) pena o aflicción» (Moliner). El traductor interpreta el término *duelo* con el segundo significado; pero de un detenido análisis del contexto se puede deducir que la acepción correcta es la primera, que tiene como correspondiente, en el código lingüístico italiano, el lexema *duello.*

Nil Runeberg erró por las calles de Malmö, rogando a *voces* que le fuera deparada la gracia de compartir con el Redentor el Infierno.
(«Tres versiones de Judas», 182/15).
Nil Runeberg errò per le vie di Malmö, pregando *a volte* che gli fosse concessa la grazia di dividere l'Inferno col Redentore.
(«Tre versioni di Giuda», 148/3).

En la frase original se lee *a voces,* «dando gritos» (M. Moliner), mientras que el traductor posiblemente ha leído *a veces,* de aquí la traducción italiana *a volte.*

No creo que su ilustre antepasado *jugara* ociosamente a las variaciones.
(«El jardín de senderos que se bifurcan», 113/14).
Non credo che il suo illustre antenato *giudicasse* oziosamente queste varianti.
(«Il giardino dei sentieri che si biforcano», 89/22).

En el texto español se lee *jugara,* del verbo *jugar* (en italiano «giocare»); el traductor ha leído *juzgara,* del verbo *juzgar* (en italiano «giudicare»). Una pequeña diferencia debida a una «z» —no presente en el texto original— que sin embargo altera el mensaje.

Los argentinismos

La obra de Borges muestra una evolución significativa en el uso de los regionalismos. En sus primeros escritos abundan las formas locales, pero muy temprano abandona todo exceso y ya en *Discusión* (1932) se nota su evolución hacia un lenguaje más universal. «Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchillero, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama "La muerte y la brújula" que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; ...publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano». Los argentinismos usados en *Ficciones* no son muchos y es esencial observar que Borges busca el elemento argentino, no tanto en expresiones formalmente distinguidas y exclusivas, sino en la resonancia afectiva de ciertas voces, en *Idioma de los argentinos* (1928) escribe: «...Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación. Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica es grande en lo que mira a las emociones». Las voces argentinas y rioplatenses que se encuentran en *Ficciones: gaucho* (pág. 18), *milonga* (pág. 33), *orillero* (pág. 121), *compadrito* (pág. 122), *rancho*

(pág. 126), son rarísimas. Estas recurren sobre todo en el relato «Funes el memorioso» porque la historia se desarrolla en Uruguay, concretamente en Fray Bentos, capital del departamento de Río Negro. Muy a menudo se trata de voces que en calidad de préstamos han entrado ya en el vocabulario italiano, como *gaucho, mate, milonga* y otras. A continuación citamos algunos ejemplos donde no se ha respetado el «sabor» argentino y al mismo tiempo borgeano de determinados lexemas.

> Hablamos de vida pastoral, de *capangas,* de la etimología brasileña de la palabra *gaucho* (que algunos viejos *orientales* todavía pronuncian *gaúcho)* y nada más me dijo —Dios me perdone— de funciones duodecimales.
> («Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», 18/21).
> Parlammo di vita pastorale, di *capangas,* dell'etimologia brasiliana della parola *gaucho* (che alcuni vecchi *dell'est* pronunciano ancora *gaúcho),* e non fu più questione —Dio mi perdoni— di funzioni duodecimali.
> («Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», 11/20).

En este contexto el adjetivo *oriental* tiene el sentido de «uruguayo», es una forma típicamente argentina para indicar a los habitantes de Uruguay. La traducción poco feliz de Lucentini resulta por lo menos oscura para el lector italiano, que difícilmente asociará el sentido del sintagma *dell'est* con Uruguay. Una alternativa posible podría ser el adjetivo «uruguayano» con el cual se pierde la connotación del original, pero por lo menos se traduce el significado denotativo. El siguiente ejemplo está tomado, como el anterior, de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

> Nos acostamos, pero no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible, que alternaba denuestos inexplicables con rachas de *milongas* —más bien con rachas de una sola *milonga*—.
> (33/18).
> Ci coricammo, ma ci tennero svegli fino all'alba le escandescenze d'un vicino invisibile, che pareva ubriaco e alternava bestemmie inestricabili con frammenti di *canzoni lamentose;* o meglio, con frammenti d'una sola *canzone lamentosa.*
> (24/27).

Creo que un argentino se sentiría ofendido si supiera que el término *milonga* ha sido traducido al italiano con *canzone lamentosa.* ¿Por qué traducir un género musical tan profundamente argentino? Existen varios casos similares de géneros musicales que no han sido traducidos en la mayoría de los idiomas: tango, rock'n roll, jazz, flamenco, twist, pop, son sólo algunos ejemplos. Pertenecen tan radicalmente a la cultura que los inventó que no hay manera de traducirlos sin perder toda su connotación y hasta su valor referencial. Además se puede constatar que la voz *milonga* ha sido incluida en todos los diccionarios de italiano consultados. Uno de los mayores diccionarios, el Battaglia, dice: «Mus. Canzone e danza popolare in tre tempi, accompagnata con la chitarra, diffuse nell'area del Rio de la Plata alla fine del secolo XIX e precorritrice del tango»[2]. Afortunadamente en otras traducciones de textos de Borges se ha visto que el lexema *milonga* es reproducido como préstamo, como por ejemplo en el «Prólogo» en *Para las seis cuerdas* (en italiano «Prologo» in *Per le sei corde*):

[2] *Canción y danza popular en tres tiempos, acompañada por la guitarra, propias del área del Río de la plata a finales del siglo XIX y precursora del tango.*

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente (pág. 206).
Nel modesto caso delle mie milonghe, il lettore deve supplire la musica assente (pág. 207).

El relato *Funes el memorioso* se desarrolla en Uruguay y algunos de sus personajes proceden de Buenos Aires. En efecto hay varias voces argentinas que lo dejan entender claramente, como son:

Literato, cajetilla, porteño; Funes no dijo esas injuriosas palabras, pero de un modo suficiente me consta que yo representaba para él esas desventuras.
(122/9).
Letterato, persona colta, bonaerense; Funes non pronunciò queste parole ingiuriose, ma sono abbastanza sicuro che io rappresentavo per lui queste sventure.
(97/20).

El término *cajetilla,* «despect. Argent. y Urug. Pisaverde, elegante, presumido» (Alonso), posee una connotación claramente despectiva. La traducción italiana, *persona colta,* no sólo no transmite el significado referencial y la connotación despectiva de *cajetilla,* sino que, al contrario, tiene un sentido positivo. Los términos italianos «damerino, zerbinotto o bellimbusto» se aproximan más en este contexto al sentido del vocablo argentino.

El término *bonaerense* en italiano indica en general «de Buenos Aires». La terminología argentina es más compleja: por una parte tenemos el habitante de la provincia de Buenos Aires, llamado «bonaerense», por la otra el habitante de la ciudad de Buenos Aires, llamado «porteño». A pesar de que este último término no esté presente en ningún diccionario de la lengua italiana consultado, todavía lo podemos encontrar en numerosos ensayos italianos que tratan la vida y las obras de J.L. Borges: «Non meno interessante fu il suo incontro con Macedonio Fernández, filosofo e scrittore porteño, amico del padre» (Porzio D., *Jorge Luis Borges, Immagini e immaginazione,* Studio Tesi, Pordenone 1985), donde se mantiene el término español. En este otro ejemplo, en cambio, se utiliza un calco: «Nato il 24 agosto 1899 nel centro di Buenos Aires, Jorge Luis Borges è un *criollo,* anzi è un *portegno* schietto» (Vian, C., *Invito alla lettura di Borges,* Mursia, Milano 1980), se obsérvese el uso de la cursiva debido probablemente al calco del escritor. Otro ejemplo más: «L'ottica di Borges s'identifica fin dall'inizio con la condizione essenziale del portegno e del civilizzato, che si avverte circondato e como assediato dalla vastità e dal silenzio della pampa» (Paolo, R., *Sono un pò stanco di essere Borges,* D'Anna, Messina-Firenze 1977). Creo, por lo tanto, que habría sido posible, también en la traducción de *Ficciones,* recurrir a un préstamo o a un calco con el objeto de mantener las connotaciones culturales e históricas del vocablo *porteño.*

Antonimia

En esta sección presentamos una serie de casos de traducción «extremos», es decir, casos en los cuales no sólo no se transmite el valor referencial de la unidad léxica,

sino que se da su antónimo. Se podría pensar en un error tipográfico, sin embargo, en las dos ediciones de *Finzioni*, la primera de 1955 y la segunda de 1985, se han constatado los mismos errores, lo que nos lleva a atribuirlos al traductor.

—No creo que su ilustre antepasado jugara ociosamente a las variaciones. No juzgo *verosímil* que sacrificara trece años a la infinita ejecución de un experimento retórico.
(«El jardín de senderos que se bifurcan», 113/14).
—Non credo che il suo illustre antenato giudicasse oziosamente queste varianti. Non giudico *inverosimile* che sacrificasse tredici anni dell'infinita esecuzione d'un esperimento retorico.
(«Il giardino dei sentieri che si biforcano», 89/22).

Está hablando Stephen Albert, un sinólogo que ha dedicado toda su vida a la tarea de aclarar el secreto de una incoherente novela china, «El jardín de senderos que se bifurcan», obra incomprensible de cierto Ts'ui Pen, que «todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto» (pág. 109). El secreto, descubierto por Albert, es que el libro y el laberinto son la misma cosa. Cuando dice «no juzgo verosímil que sacrificara...», ya ha descubierto que trece años no han sido dedicados sólo a un «experimento retórico». La traducción de este segmento, *non giudico inverosimile*, parece contraponerse a lo que Albert explica en el relato y que hemos intentado resumir en estas líneas.

...nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la opresión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el *infeliz* Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano.
(«Funes el memorioso», 131/5).
...nessuno, nelle loro torri popolose e nelle loro strade febbrili, ha mai sentito il calore e la oppressione d'una realtà cosí intangibile come quella che giorno e notte convergeva sul *felice* Ireneo, nel suo povero sobborgo sudamericano.
(«Funes, o della memoria», 105/13).

En este contexto el adjetivo *infeliz* define al personaje de Ireneo Funes. Un hombre tiene una memoria tan gigantesca que le permite recordar un día con tanta precisión que su reconstrucción dura un día entero, pero precisamente este don mágico conlleva una gran infelicidad; Funes muere muy joven, a los veintiún años, aplastado por el peso de su memoria implacable. Ireneo es incapaz de pensar: «Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer» (pág. 131). La traducción del adjetivo español con su antónimo en italiano es contradictoria con la atmósfera del relato mismo. Unas páginas antes Ireneo dice «Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras» (pág. 128), una comparación que denota toda la tristeza del protagonista.

La carta profetizaba que el 3 de marzo no habría un cuarto crimen, pues la pinturería *del Oeste*, la taberna de la Rue de Toulon y el Hôtel du Nord eran «los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico»;
(«La muerte y la brújula», 155/18).
La lettera profetizzaba che il 3 marzo non si sarebbe avuto un quarto delitto, poiché la coloreria *dell'est*, la taverna de la Rue de Toulon e l'Hôtel du Nord «erano i vertici perfetti d'un triangolo equilatero e mistico»;
(«La morte e la bussola», 126/14).

La trama, sutil y compleja, de «La muerte y la brújula» es geométricamente perfecta. Acontecen tres misteriosos delitos en tres puntos distintos de una ciudad: el primero en el Hôtel du Nord, el segundo en la pinturería del Oeste y el tercero a éste, en la taberna de la Rue de Toulon. Si se traduce el lexema *Oeste* (en italiano «ovest») con *est* (en español «Este»), en el texto italiano resulta que dos de los tres delitos se verifican en el mismo punto cardinal, es decir, el Este. Por lo tanto, desaparece la idea del triángulo en la frase «eran "los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico"», porque dos vértices coinciden. Quizá, decir *coloreria dell'ovest* en cambio que *dell'est* es solo un detalle, pero no pasa inobservado al lector atento.

Nota final

El breve análisis que ocupa estas páginas es sin duda fragmentario. Incluso la clasificación de los ejemplos de traducción analizados es muy parcial. Lo único que deseamos destacar es que *Ficciones* ha sido traducido al italiano una sola vez en 1955; la segunda edición de 1985 ha sido revisada, con modificaciones mínimas, por el mismo traductor. Han transcurrido treinta y siete años, durante los cuales Borges ha alcanzado fama y resonancia a nivel internacional. Quizá sea el momento de que Italia rinda un mayor reconocimiento a una obra tan significativa como *Ficciones*.

Giovanna Benassi



Un dios múltiple

Una lectura de «Las ruinas circulares»

La polivalencia de la obra literaria que permite distintas claves de lectura es, a estas alturas, incuestionable. En algunas piezas de Borges el fenómeno es de una importancia decisiva. Ya Rodolfo Borello, al estudiar la narrativa de Borges hacia los años sesenta, advertía sobre la necesidad de «no olvidar que cada relato apunta a una doble o triple intención temática»[1].

¿Cuál es el resultado de este abigarramiento, de estas distintas posibles direcciones de lectura? El primero, desestabilizar al crear ambigüedad; desestabilización necesaria para pensar. Se busca inquietar y no trasmitir. La obra no da explicaciones ni recetas (ya que su autor tampoco las posee) sino que incomoda al lector, lo pone en situación de perplejidad y de búsqueda, en ese estado de desasosiego intelectual, punto de partida de toda aventura estética (del conocimiento, de la emoción). Como ya lo señalaba Barrenechea en uno de los estudios que sentaron las bases de la interpretación de la obra borgeana, «partiendo de un misterio que lo conmueve, no intenta explicarlo, como parecía por las conjeturas que indica, sino que quiere trasmitirlo conservándole su halo sobrenatural»[2].

Estas consideraciones previas nos permiten reflexionar —sólo abundar quizá con alguna acotación— sobre uno de los cuentos más ricos de Borges y más estudiados a este respecto. «Las ruinas circulares» es, sin duda, un cuento fantástico. Quizá también, un ensayo filosófico sobre la creación, «ese género tan suyo —en palabras de Borello— que se ha denominado lo fantástico metafísico»[3]. Pero es posible —y de hecho se lo hizo reiteradamente— leerlo también en clave de teoría literaria: por medio de la ficción Borges expone sus ideas acerca de la creación artística definiéndola como un sueño dirigido, deliberado. El trabajo de Donald Shaw sobre *Ficciones*[4], que desarrolla esta idea, es motivación y base del presente estudio, nacido de la tentación de agregar algunas interpretaciones puntuales a aquel sugerente análisis.

Lo hago a la luz de otros aportes críticos que centran los ejes de estas opiniones. Por un lado, el libro de Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges* (1983), en

[1] *Borello, Rodolfo. «La narrativa fantástica. Borges».* Historia de la literatura argentina (Capítulo), *t. III, Buenos Aires, CEDEAL, 1968, págs. 1142-1143.*

[2] *Barrenechea, Ana María.* La expresión de la irrealidad en la obra de Borges. *Buenos Aires, Paidós, 1967, pág. 186.*

[3] *Borello, Rodolfo.* Op. Cit., *pág. 1150.*

[4] *Shaw, Donald.* Jorge Luis Borges. Ficciones. *Barcelona, Laia, 1986.*

el que el crítico puertorriqueño teoriza sobre «el escepticismo esencial de Borges y su tentativa de supeditar la metafísica a la estética», puntualizando más adelante que «consiste no en un examen de las implicaciones que conlleva la posición de Borges frente al mundo externo, sino la postura de Borges frente a la literatura»[5].

Por otro lado, el trabajo de Blas Matamoro, «Fantástico, fantasía, fantasmas», en el que el crítico desarticula prolijamente la pretendida distinción entre literatura realista y literatura no mimética. Hablar de literatura fantástica es para Matamoro un «pleonasmo equiparable a literatura literaria»[6], afirmación con la que cierra su artículo, después de haber desplegado una minuciosa justificación histórica de las distintas concepciones filosófico-culturales que condicionaron el protagonismo del realismo o de la fantasía.

Finalmente, el reciente artículo de Leonor Arias, «Teorizaciones sobre lo fantástico desde la literatura argentina»[7] que, al sostener una postura opuesta a la anterior, resulta muy valioso para enriquecer y completar este debate. Analiza, con erudición, las distintas nociones de lo fantástico que, según la época, fueron poniendo el énfasis en «los temas», «el cómo discursivo», «el efecto», «las estrategias de lectura». Deja de lado el controvertido término «género» y habla, con prudencia, de una nueva «modalidad» de lo fantástico, situada en la literatura argentina a partir del post-cuarenta y que podría resumirse en «la imaginación razonada» de Borges y el «manotazo desenmascarador» de Cortázar.

Con estas reflexiones a la vista volvemos a nuestro objeto de análisis, «Las ruinas circulares», que, como su título indica, en una circularidad sin fisuras, conecta y aúna teoría y creación literarias, desdibujando sus límites, mezclando y superponiendo sus campos.

El cuento que analizamos, en cuanto ficción, elige como materia de sus peripecias la teoría literaria (o una alegoría de la misma). El ensayo, en cuanto teoría de la creación, recorre el camino inverso, argumentando minuciosamente, metáfora a metáfora (el vehículo por excelencia de la literatura) mediante un cuento fantástico. Dirección coherente, por otra parte, con la reiterada postura del autor que cristalizó en frases tan conocidas como «la metafísica es una rama de la literatura fantástica».

¿Cuento o ensayo? Poco importa, ya que lo que se busca es que los géneros se confundan en ese juego de espejos, de «reflejos recíprocos«[8], tan habitual en Borges, en el que hace naufragar —al menos en los libros— la distinción entre fantasía y realidad y, por extensión, la recurrida diferencia entre los modos de la razón, la objetividad, la afirmación verdadera (el ensayo de pensamiento), y el caprichoso juego de la imaginación (la ficción literaria).

Surge inevitable la pregunta sobre qué es más real, objetivo, serio: la reflexión teórica sobre un área del conocimiento —en este caso, la indagación sobre la creación artística—, o la libre imaginación (dirigida sólo por el impulso estético), la fantasía, lo inhabitual, lo milagroso, en suma, lo ficticio —en este caso, la invención de un hombre que sueña a otro y lo impone a la realidad—.

Borges está cuestionando arraigadas categorías del pensamiento occidental, quizá fijadas y encasilladas por el positivismo y el empirismo finisecular, que postulaban

[5] *Echavarría, Arturo.* Lengua y literatura de Borges. *Barcelona, Ariel, 1983, pág. 46.*

[6] *Matamoro, Blas. «Fantástico, fantasía, fantasmas».* Dorian, *número de primavera, Madrid, marzo de 1991, págs. 8-21.*

[7] *Arias Saravia, Leonor. «Teorizaciones sobre lo fantástico desde la literatura argentina»,* Cuadernos de Humanitas, *n.º 2, Fac. de Humanidades, UNSa, 1990, págs. 49-70.*

[8] *Tomo prestadas las palabras del título del artículo en el que Saúl Yurkievich define la relación entre Borges y Gómez de la Serna, publicado en* España en Borges, *Madrid, El Arquero, 1990, págs. 73-93.*



un discurso objetivo, científico, verdadero (si nos animamos a traer a colación un concepto tan devaluado o inoperante en el pensamiento último), para el ensayo de pensamiento, la historia, las ciencias; y otro sustancialmente distinto, deliberadamente falaz, subjetivo, ficticio, para la literatura. Como de costumbre, Borges desestabiliza nuestras precarias organizaciones de la realidad, hace tambalear los esquemas, las pulcras categorizaciones que obstinadamente construimos para apoyarnos, para dar un sentido a la vida y al universo, para evitar el pánico del caos, el laberinto inescrutable en la metáfora borgeana.

En «Las ruinas circulares» nos revela, con la cortesía y la profundidad de la metáfora (nunca impositiva, siempre más aguda que el estilo reflexivo, y capaz de asomarse a lo inefable), la parcialidad, las limitaciones del discurso para penetrar la realidad (física o mental), para predicar sobre su comportamiento. Borges señala la incapacidad, la estrechez del discurso teórico, pretendidamente riguroso, al acudir precisamente a un cuento para exponer su teoría; a la vez que valoriza la capacidad de lo literario (y de su cifra: la metáfora) para indagar en esas zonas penumbrosas e inestables del conocimiento.

El cuestionamiento no es teórico, intelectual, externo. Cortázar afirmará luego que es imposible denunciar nada dentro del sistema a que pertenece lo denunciado[9]. Borges comienza por cuestionar el propio instrumento, el tipo y el modo de expresión de ese cuestionamiento y lo hace trastocando los géneros, subvirtiendo el lenguaje y los recursos literarios habituales.

Elige un cuento fantástico para exponer una teoría. Prefiere el lenguaje literario, ambiguo y multívoco, para predicar sobre una realidad —la literaria, la estética—, también escurridiza y polivalente, definida por el propio Borges como «esa inminencia de una revelación que no se produce»[10], o aludida con figuraciones por otros escritores: el otro lado de la puerta que se entreabre en «El perseguidor» de Cortázar[11].

Con ese propósito de repotenciación del discurso para obligarlo a significar algo nuevo, para mirar el mundo desde otra perspectiva, Borges recurre a distintos artilugios. Entre ellos, como lo señaló Echavarría en su curso de Madrid[12], desmonta el lenguaje literario aplicándolo a discursos supuestamente no literarios, socava los géneros, crea una criptografía propia a través de alusiones que él mismo fue codificando en cuentos y poemas, se sirve de las formas agotadas, invirtiéndolas o parodiándolas.

Este deliberado interés por contrariar lo establecido, que se da en los distintos planos de la obra, afecta lógicamente al lector, a quien el autor engaña y tiende trampas para mantenerlo alerta y hacerlo cómplice de la aventura estética.

En «Las ruinas circulares» se comienza preparando al lector para un cuento fantástico. Luego podrá advertir que se le propone también, camuflada, una teoría filosófico-literaria. Las primeras páginas organizan la celada; todo en ellas apunta a la irrealidad. El protagonista es un mago, un profesional de la fantasía, su origen incierto y algunos atributos inhabituales subrayan su condición esotérica; como en los cuentos de hadas, a la vaguedad del tiempo se suma un espacio remoto, ese Oriente que simboliza lo irreal[13], y para cuya ubicación imprecisa se elige intencionadamente una referencia

[9] *«... difícilmente se puede construir una nueva representación verbal de la realidad con los recursos de la vieja retórica narrativa. No se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema a que pertenece lo denunciado», Julio Cortázar,* Rayuela, *7.ª ed., Buenos Aires, 1968, pág. 452.*

[10] *Borges, Jorge Luis.* Otras inquisiciones, *Buenos Aires, Emecé, 1960, pág. 12.*

[11] *«Sí, a veces la puerta ha empezado a abrirse... El tiempo... yo te he dicho, me parece que eso del tiempo... que esa puerta se abriera al fin [...] Por un rato no hubo más que siempre». Julio Cortázar, «El perseguidor».* Las armas secretas, *Madrid, Cátedra, 1981, pág. 199.*

[12] *Curso de OFINES, en Madrid, abril de 1985.*

[13] *Shaw, Donald.* Op. Cit., *pág. 54.*





lingüística y no geográfica: «donde el idioma zen no está contaminado de griego». El escenario circular y solitario, a orillas de un río, es el idóneo para que pueda ocurrir todo prodigio, como en las ínsulas de las novelas de caballería. Finalmente, la tarea (la acción) se anticipa como «sobrenatural» aunque «no imposible», según la irónica paradoja con que se subraya la posibilidad de la fantasía.

Esta abrumadora y cuidadosa reunión de elementos fantásticos volverá más complejos los significados al invertir la interpretación desde una clave literaria. El escritor, un soñador profesional, decide imponer a la realidad sus obras, los productos de la mente. Esta empresa obsesionante le insume todas sus fuerzas («Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma») y le hace descuidar su propia subsistencia («los leñadores... se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales»).

La difícil descripción del acto mismo de la escritura aparece clara y exacta en la metáfora, en la compleja reunión de dificultad y esfuerzo —la ardua tarea—, de placer y ternura —la felicidad de las horas que le dedica—.

Hasta los mínimos detalles de la empresa son señalados con irónica precisión. La obsesiva dependencia de la obra por parte del autor («con el pretexto de la necesidad pedagógica, dilataba cada día las horas dedicadas al sueño»), las manías, las inseguridades, las correcciones y retoques del texto («También rehizo el hombro derecho, acaso deficiente»).

Inclusive la caracterización, aparentemente incidental, del muchacho cetrino (la obra) que repetía los rasgos del soñador (el autor), trasmite una opinión sobre la literatura, aquella que fue resumida por Flaubert en *Madame Bovary c'est moi* y que, con un guiño exagerado, reitera Marguerite Yourcenar cuando dice que todo autor sólo está capacitado para la autobiografía.

La obra (el «discípulo» y luego el «hijo», en la simbología de su progresiva relación con el creador) estará lista cuando, por su consistencia, sea capaz de convivir con la realidad exterior (en el cuento, cuando embandera la cumbre). En este punto Shaw, citando a Ronald Christ, señala que no es fortuito el uso del verbo «flameaba»[14]; yo llamo también la atención sobre las connotaciones de «cumbre», como máxima altura, cima, perfección.

Antes de enviar al hijo río abajo, el mago le infunde el olvido de su aprendizaje, lo que en este contexto podría interpretarse como el disimulo que el escritor hace de su técnica, del andamiaje que le permitió crear esa obra.

Dijimos que se prepara al lector para un cuento fantástico y se le entrega, además, una teoría literaria. Con ello se insiste una vez más en la deliberada contaminación de los discursos, en la doble o triple intención temática, en la imprecisión de todo límite entre realidad y fantasía, entre teoría y ficción. En suma, se crea y se trasmite ese manto de ambigüedad e incertidumbre que cubre nuestra percepción y que, por otra parte, es obsesión reiterada en Borges. En otros cuentos, como por ejemplo «El Sur», destacado con elegancia por su autor como «uno de los menos imperfectos», también se plantea esta postura cuando, en un equilibrio perfecto entre fantasía y

[14] *Christ, Ronald.* The Narrow Act, *New Yok, Universidad de Nueva York, 1969. En cita de Shaw,* Op. Cit., *pág. 56.*

realidad, el protagonista no se pronuncia y deja a ambas en un plano de igualdad, enfatizado por la repetición de la opción final entre «el fin elegido» (plano real) «o soñado» (plano ideal) con que concluye el relato. Sin embargo, el autor sí parece categórico al privilegiar el discurso literario como idóneo para expresar la riqueza de esa ambigüedad, la complejidad de una perspectiva plural, contradictoria e insuficiente, propia del pensamiento contemporáneo.

En su interpretación de «Las ruinas circulares» como una metáfora de la creación artística, Donald Shaw analiza las etapas del proceso creador y señala tres fases que indentifica sucesivamente con «el sueño de la razón», «el sueño de las emociones», ambos fracasados, y «el sueño del alma», coronado por el éxito, en el que la recurrencia a la divinidad fue imprescindible.

Sobre dios del fuego, el crítico inglés opina que «en este contexto [le parece] un simple recurso narrativo, sugerido sin duda por la teoría de Heráclito según la cual en el origen de todo está el fuego»[15]. Es precisamente este punto del análisis el que pretendo matizar con algunas observaciones sugeridas por el propio texto y por la crítica antes citada. No pienso que la elección del fuego sea casual, sólo un recurso que alude a un elemento asociado desde antaño con el principio de la vida; por lo contrario, veo en él una clave, la más significativa y compleja, y cuya importancia en la alegoría general está subrayada justamente por su lugar de excepción en la estructura del cuento, al coincidir con el primer clímax del relato: el logro feliz de la difícil empresa.

Efectivamente, con los dos primeros pasos fracasados pareciera cuestionarse, en sentido figurado, la eficacia de la razón y la afectividad para el logro estético; de paso se hace referencia a la incompetencia en arte, de los dos más prestigiosos sistemas de pensamiento occidentales: el deductivo (del vasto colegio al discípulo) y el inductivo (del corazón que latía al pelo innumerable).

Ante la obra estructurada pero inerme, se hace imprescindible recurrir a la ayuda divina, llámese talento, inspiración, entusiasmo (con su significativa etimología: que venga Zeus a mí) que, no casualmente, viene concedida por el dios del fuego, metáfora del lenguaje. Es el lenguaje «ese múltiple dios» polivalente, polisémico, ambiguo («tal vez era un tigre y tal vez un potro»), que aparece en el cuento bajo criptografías codificadas a lo largo de la obra borgeana: un tigre, un potro, un toro, una rosa, una tempestad, como insistentes símbolos de los atributos de la literatura.

No es casual tampoco que ese dios múltiple, el lenguaje, sea a la vez un principio creativo y destructor: el lenguaje literario nace de las ruinas, del agotamiento de otro lenguaje, destruye lo establecido para dar nueva vida, en una cadena continua —la de las sucesivas estéticas— que se insinúa ilimitada o circular: «Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego».

Un detalle del propio cuento que podría reforzar esta dirección de interpretación es la noticia de que el hijo (la obra) lanzado al mundo (a las múltiples lecturas) se

[15] *Shaw, Donald.* Op. Cit., *pág. 57.*

hace célebre por su capacidad de hollar el fuego sin quemarse, lo que podría entenderse como la capacidad de pervivencia de una obra (un clásico) a pesar de la amenaza de otros fuegos, de la existencia de nuevos códigos estéticos.

Shaw observa que la paulatina tarea del mago concluye «cuando se destruye brutalmente la ilusión»[16]. La realidad de la obra literaria, capaz de influir y actuar en el mundo exterior, des-realiza, por reflejo, a su autor, convirtiéndolo en «mero simulacro». El autor, como el mago, es la víctima de su propio sueño; su realidad queda contaminada por la irrealidad de su obra. La toma de conciencia de este hecho por parte del autor (el mago que advierte que el fuego no lo quema) provoca una triple reacción, de alivio, humillación y terror que, en su conjunto, es síntoma de la desestabilización de su propia identidad. No es casual que la humillación ocupe el lugar central de la triada simbólica y sea el nexo entre las reacciones antagónicas de alivio y terror, lo que realza su protagonismo. La evanescencia de la criatura confirma la inconsistencia de su creador, humilla porque golpea en el centro mismo de la autoestima del hombre contemporáneo; su yo, su personalidad compacta, son puestos en duda. La primaria sensación, física, de alivio (porque el fuego no lo quema), se desvanece ante el terror, psicológico, al comprobar su inconsistencia como persona.

Se ha identificado al mago con el autor para no distraer el análisis, pero, lógicamente, (y más aún después de las teorías de la lectura creativa y de la recepción) no es necesario aclarar que esa figura está repartida entre el autor y el lector, los dos «hacedores», soñadores voluntarios que ponen en acto la obra; que dan vida a ese hijo y lo interpolan en la realidad. Ante el hecho crucial de escribir o de leer, ambos quedan igualmente humillados, incómodos, porque ese hijo que han procreado (o «permitido») en la lectura o la escritura, contradice, cuestiona los valores, desestabiliza la propia identidad.

Podrían añadirse otras puntualizaciones significativas como las «mil y una noches secretas» dedicadas a la creación, símbolo insistente de irrealidad[17]. Recordamos que en «El Sur», Dahlmann, el protagonista, «abrió el volumen de las *Mil y Una Noches,* como para tapar la realidad»[18]. Otro ejemplo que se carga de sentido en el contexto de la obra de Borges es la comparación de las dificultades de la creación con «tejer una cuerda de arena o amonedar el viento sin cara», figuras recurrentes y, en un caso, destacada como título *(El libro de arena).*

Concluyo reiterando que si en clave fantástica el cuento termina con escepticismo, con una amenaza para la existencia humana (¿no será el hombre sólo un fantasma, un sueño sucesivo, de otros soñadores?), en clave literaria, relega, con elegancia, a un discreto segundo plano el papel del autor, mientras valoriza el del lenguaje, el discurso, el instrumento «divino» del hecho literario, de ese milagro inefable que la metáfora de este cuento trata de penetrar.

Leonor Fleming

[16] Ibídem, *pág. 55.*
[17] Ibídem, *pág. 56.*
[18] *Borges, J.L., «El Sur»,* Ficciones. *Madrid, Alianza, 1987, pág. 202.*



Las justicias de Emma

Muchos cuentos de Borges giran alrededor de una serie específica de delitos, de la lengua o la palabra; se pueden leer en serie en su núcleo primero, que es *Historia universal de la infamia* como lo mostró Alan Pauls. Son casi siempre delaciones, falsas identidades o nombres, pactos fraudulentos o juramentos falsos. Y en el campo de la escritura, plagios y pseudoepigrafismos.

En el interior de los cuentos de delitos verbales, que parecen ser delitos de la verdad y la legitimidad (o la verdad y la legitimidad mismas puestas en delito), podría recortarse la serie de los 40' que tienen por título un nombre. «Pierre Menard, autor del Quijote», «La búsqueda de Averroes», «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», «La forma de la espada» (que es la traducción del nombre Moon como delator escrito en su rostro), «Funes el memorioso», «Examen de la obra de Herbert Quain», «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», y «Emma Zunz». Este último es el único cuento con nombre femenino, y de una obrera (si se deja de lado «La viuda Ching, pirata», de *Historia universal de la infamia,* que considero el texto matriz de los delitos verbales). Y el único, junto con «Historia del guerrero y la cautiva» que Borges separó del género fantástico y del fidedigno en el «Epílogo» de *El aleph:*

> Fuera de *Emma Zunz* (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la *Historia del guerrero y de la cautiva* que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico.

Como se ve, «Emma Zunz» puede delimitarse en relación con el género fantástico y el fidedigno, y situarse en el interior del «género» de los delitos verbales de la verdad o la legitimidad, delimitado, por el género femenino, de los otros cuentos de Borges que tienen nombres por título.

El texto, en su interior, está enmarcado por dos muertes, un suicidio y un asesinato. También podría delimitarse por un robo al comienzo, y un asesinato al final, como *Los siete locos-Los lanzallamas* de Arlt. Los muertos han tenido, cada uno, un pacto secreto, y esos pactos marcan cada una de las partes del cuento.

Emma concibe una farsa de la verdad en la que todos creen para poder vengar a su padre y hacer justicia. El cuento narra el plan de Emma Zunz, 18 años, obrera, de Almagro, que mata al patrón Aarón Loewenthal. Hace 6 años su padre Emanuel Zunz, cajero de la misma fábrica, fue condenado a prisión por desfalco. Perdieron la casita de Lanús, los veraneos en la chacra (y antes habían perdido a su mujer, la madre de Emma). Emanuel Zunz perdió su libertad y el honor, y antes de dejar el territorio, el nombre y a la misma Emma (se exilia en Brasil con el nombre de Manuel Maier), la última noche, en 1916, le jura la verdad: el ladrón había sido Loewenthal. En 1922 se suicida en Brasil. Emma ha guardado el secreto, esperó y creció. En 1922, es obrera en la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, donde su padre fue antes cajero y Loewenthal gerente, y ahora mismo, en 1922, es uno de sus dueños.

El primer pacto secreto, por lo tanto, es el de Emma con su padre en 1916. Tenía dos partes: en la primera Emanuel Zunz *juraba la verdad*, y allí estaba Loewenthal como ladrón, y en la segunda *cambiaba su nombre* por el de Manuel Maier y se exilaba en Brasil. Ella es la única que sabe el nombre secreto y el nombre del verdadero delincuente. O el nombre secreto del delincuente. Este fue el último mensaje oral del padre a Emma.

El cuento se abre con la carta que recibe Emma de Brasil (con la segunda parte del pacto), y que la «engaña» en su cobertura, en el sobre y el sello. Adentro, una escritura borroneada y un firma dudosa («un tal Fein o Fain de Río Grande, que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto»). No se entiende la firma y, además, ¿en qué lengua podría haber estado escrita: alemán, ídisch, español, portugués? Lo único claro son la fecha y el lugar y el nombre del muerto. Sobre la muerte la engañan con el error: ¿Maier tomó «por error» una fuerte dosis de veronal, como dice la carta engañosa, o se suicidó, como dice enseguida el narrador verdadero? «Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emanuel Zunz». Esta carta rompe el pacto con Manuel Maier (y efectivamente Emma la rompe al fin del día siguiente, que es el día del secreto) y restablece el primer pacto, oral, con Emanuel Zunz, el de la verdad fuera del tiempo («la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin»). El nombre de Emma Zunz está contenido enteramente en el nombre del padre. El plan secreto de Emma, el texto mismo, cuenta la invención de una farsa de la verdad para poder matar a Loewenthal y no ser castigada por la justicia porque ella misma es la Justicia o su instrumento. Loewenthal, el patrón, es el verdadero ladrón.

El plan requiere un despliegue en el tiempo y circunstancias específicas. (Tiene dos pasos, como el pacto con su padre.) El primer día después de la noticia de la muerte, el viernes 15 de enero de 1922, Emma es como siempre, como en el pasado, antes del corte de ayer. Es el día del secreto, y también de las verdades públicas, íntimas y privadas: ante los rumores de huelga en la fábrica, Emma se declara contra toda violencia. Y en el club de mujeres adonde va con sus amigas después del trabajo, repite y deletrea su nombre y se somete a una revisación médica: «tuvo que festejar



las bromas vulgares que comentan la revisación». Es virgen, tiene miedo a los hombres, va al club de mujeres los viernes, al cine los domingos, y guarda la foto de un actor de cine en un cajón.

El segundo día, el sábado, es el de la justicia. También el de la simulación, el engaño y la farsa de la verdad: llama por teléfono a Loewenthal porque desea comunicarle algo sobre la huelga, en secreto, y le promete pasar por el escritorio al oscurecer. Y busca en *La Prensa* la partida de algún barco extranjero con marineros que hablen otra lengua, para ser desflorada (o «deshonrada») por alguno de ellos. Falsa delatora y falsa prostituta: dos pactos fraudulentos. Elige un sueco o finlandés, bajo, grosero: él servirá para la justicia, así como ella sirve para el goce. Después el horror que la saca del tiempo («los hechos graves están fuera del tiempo») y quizá pone en peligro el plan, comete el delito religioso de impiedad y de soberbia, porque rompe el dinero que ganó como prostituta.

Viaja en tranvía de Este a Oeste (del Paseo de Julio a Warnes) para matar a Loewenthal en la fábrica misma donde vive solo, arriba. Hasta aquí, la crónica está narrada desde la intimidad de Emma, una intimidad casi desnuda, que cuenta, por ejemplo, que en el espacio donde encontró el horror y la deshonra, encontró también algo de la infancia, cuando todavía no había perdido nada: los losanges de las ventanas, idénticos a los de la casa de Lanús. El cronista sólo limita esa intimidad por su propio yo, cuando especula sobre qué pensó Emma en el momento del horror, y si «pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían» y si eso puso en peligro el pacto.

De golpe, el cronista hace un viaje hacia la otra intimidad, y pasa por la verdad pública y privada de Loewenthal: narra desde todos, y enseguida, desde sus íntimos, y al fin desde su propia intimidad («con íntimo bochorno»), que es el momento en que entra Emma como «la obrera Zunz». En ese viaje el cronista construye uno de los enunciados centrales del antisemitismo: la avaricia del judío y su pacto secreto fraudulento con Dios:

> Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer —¡una Gauss, que le trajo una buena dote!—, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno, se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones. Calvo, corpulento, enlutado, de quevedos ahumados y barba rubia, esperaba de pie, junto a la ventana, el informe confidencial de la obrera Zunz.

Frente a los dos Loewenthal, el de su intimidad y el de sus íntimos, Emma hace la comedia de delatora (como antes hizo la comedia de prostituta) para matarlo con su mismo revólver, sin darle tiempo de confesar: Loewenthal sólo llega a maldecir

y a decir obscenidades en dos lenguas, ídisch y español. No se sabe si comprendió antes de morir.

El segundo pacto secreto del texto, el de Loewenthal con el Señor, se rompe abruptamente antes de su muerte con las maldiciones y obscenidades en las dos lenguas (y en compañía de todo lo que se rompe: la carta, el himen, el dinero, «el cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto», el vaso de agua, y «el perro encadenado rompió a ladrar»). Ese es *el momento de la verdad* de Loewenthal, que rezaba y se elevaba en una lengua y hacía negocios y sexo en otra, en la que también trabajaba los sábados. Las dos lenguas de Loewenthal son como los dos nombres de Emanuel Zunz y las dos partes del pacto. Y el momento de la verdad de Loewenthal es el momento de la justicia de Emma Zunz.

El momento de la verdad de Emma no llega (es el texto mismo), pero estaba en el plan: era la confesión de Loewenthal de su culpa. «Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz». Sólo queda *el momento de la justicia:* matarlo. Emma es, en primer lugar, como ella misma lo cree, la justicia de Dios, y como tal venga a su padre, a su nombre y honor, que a la vez son los suyos propios, los de su propia deshonra. Pero es también, según el enunciado social de «los íntimos», un instrumento de Dios, que se venga por el pacto fraudulento del judío avaro, que sólo cree y reza en ídisch y trabaja los sábados, y precisamente por eso debe morir un sábado. Instrumento de Dios y enviada de Dios.

Muerto el enemigo, llega el momento de la verdad para la otra justicia. Emma toma entonces el teléfono y enuncia al Estado su farsa de la verdad:

> Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...

La farsa de la verdad, que todos creen, consiste en un enunciado idéntico al verdadero y legítimo, pero puesto en otro lugar, tiempo y protagonistas que los legítimos. El cronista la define así para cerrar el cuento:

> La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

Define el delito de la verdad y al mismo tiempo define la ficción. El relato del cronista muestra que el plan se basa en una secuencia de dos momentos separados que, en el enunciado mismo de la farsa, se presentan como uno. La farsa funde y encadena lo separado, como la alegoría. Uno de los rasgos fundamentales de la farsa de la verdad en «Emma Zunz» es precisamente su volumen alegórico, por la cantidad de suplementos que requiere «la verdad» para representar el delito.

El objetivo central de la verdad transformada en delito, el objetivo de Emma, es hacer creer. Por lo tanto, el primer suplemento es el de la legimitidad y la verdad, los valores del Estado. El enunciado de Emma se dirige hacia las *instituciones legíti-*

mas (el Estado) en las que se cree. Y supone una serie de *discursos de la verdad* (declaraciones, juramentos, deletreo de nombres). Y se apoya en el conjunto del *aparato de creencias* y restos arcaicos (que se escriben en los cuerpos, con sangre, y en los nombres legítimos), y éste es el suplemento más importante de la farsa. Lo que las creencias escriben en «Emma Zunz» no es solamente lo que se cree: Dios, el nombre, el honor, los pactos, los juramentos (lo «sagrado»), sino el régimen de diferencias que define la cultura (diferencias de sexo, lingüísticas, sociales, religiosas, nacionales, raciales, familiares), pero desde el punto de vista del delito de cada una de sus partes. Por lo tanto, la descomposición de la farsa, que es su relato en forma de crónica, resulta a la vez la descomposición del sistema de creencias en los delitos de los diferentes. Los delitos de los que hablan otra lengua, como los judíos y su religión de pactos falsos, la avaricia o la ruptura de dinero como delito. Y los delitos de los cajeros o cobradores, de los que están en contacto con el dinero y lo manejan (que es la idea que, con Erdosain, abre *Los siete locos)* y sus nombres falsos y clandestinidades. O la idea de que los gerentes son los verdaderos ladrones, para adueñarse de la fábrica. Y también las creencias en los «delitos» femeninos, los de las obreras y prostitutas y sus secretos, falsedades, disfraces y farsas de la verdad. Y sobre todo, las creencias en los delitos del nombre y honor, que en la mujer están escritas en su cuerpo. «Emma Zunz» cuenta la fábula de identidad del nombre femenino: es precisamente porque la honra está escrita en su cuerpo de mujer virgen que Emma puede vengar a su padre, a su deshonra en el nombre; hacer justicia y quedar libre de la justicia. Porque esa creencia está incluida en el enunciado mismo de la ley, y es la que hace posible la farsa de la verdad.

La farsa de la verdad de Emma, y sus justicias, remiten al enigma del texto, a la primera parte del pacto con su padre. El último mensaje escrito del padre muerto está rodeado de engaños y de nombres otros, dudosos o falsos. ¿Y si el último mensaje oral, personal, de Emmanuel Zunz, en la última noche, en 1916, cuando le juró la verdad (¿en qué lengua?), que el ladrón era Loewenthal fue también un engaño, para salvar su nombre ante la hija? ¿Otra farsa de la verdad? Emma le creyó, pero la sospecha de que su crimen es totalmente gratuito tiñe el texto. La farsa de la verdad de Emma se basa en ese pacto secreto de la legitimidad, en el que se cree: la restauración del nombre y la justicia.

En síntesis, en Borges la farsa de la verdad es un delito contra la verdad, la legitimidad y la justicia, porque es un delito que supone al Estado con su razón específica, y a él se dirige. El mecanismo que lo desmonta, la crónica, muestra que esta razón descansa totalmente sobre el aparato de creencias en los delitos de los diversos regímenes de diferencias.

La mostración de la farsa ha sido uno de los logros máximos de la tradición satírica e iluminista, porque es el modo racionalista, universal, de articular el Estado, las creencias y el arte. Y precisamente el logro de su literatura, que la construyó para denunciar al Estado o al poder como delincuente por sus farsas de la verdad. En

tanto la razón de Estado es la racionalidad ligada con la verdad y la legitimidad, la farsa de la verdad es el modo en que gobierna y administra justicia el Estado delincuente: con discursos, actos y ceremonias idénticas a las legítimas, pero falsas. Son objetos para hacer creer, como las falsificaciones, e implican también una reflexión sobre la falsificación. La farsa de la verdad es el punto en que literatura y política se unen y se separan absolutamente en esta tradición, porque es ilegítima en el campo del Estado, y legítima en el campo del arte y la literatura. Y hasta la define.

Dicho de otro modo: no se puede separar la farsa de la verdad de su textualidad política, porque siempre supone algún tipo de representación estatal o institucional que la enuncia o a la que se dirige. Pero no sólo es política por la representación estatal, sino por la relación que establece con los sujetos: los liga directamente con el Estado, sin mediación. Pertenece al campo de los delitos simbólicos, de órdenes, jerarquías, primeros y segundos, y es por eso un instrumento para pensar la secundariedad y la duplicidad. Y por eso, también, puede ser capaz de definir la práctica artística. Es el lugar donde lo político, lo jurídico, lo cultural y lo literario se funden y dividen a la vez, por el eje de la legitimidad.

Entonces Emma puede hacer otras justicias, y la farsa de la verdad tener otros suplementos. El texto está situado en el Buenos Aires de los 20 con sus tranvías (los Lacroze), clubes de barrio, cines, Almagro, el infame Paseo de Julio y los arrabales proletarios del oeste con sus fábricas. Si se lo lee desde ese momento, Emma es la obrera («el informe confidencial de la obrera Zunz») que mata al patrón durante la huelga. Justicia política y de clase: es un ladrón. Y entonces el club, el cine, las calles y los nombres de sus amigas significan algo más; esas obreras son las hijas de inmigrantes socialistas y anarquistas, y éstos son los clubes de mujeres de los socialistas y anarquistas de los 20. Tienen una cultura que las obreras argentinas no van a adquirir hasta los 40, con el peronismo, cuando se escribe el texto.

Si se lo lee desde el momento en que está escrito y se evoca el hoy de Emma, cuya memoria repudia el horror del pasado, el texto podría dar una vuelta completa. Y allí la justicia de Emma es la justicia nazi de la caída: su padre cajero y ella obrera, Loewenthal gerente y ahora es el patrón judío, avaro, ladrón, que cree tener un pacto secreto y fraudulento con Dios. (No hay indicios en el texto de que el apellido Zunz sea judío, y se juega todo el tiempo con las variantes entre nombres y apellidos judíos y alemanes: Fain o Fein, Manuel Maier o Emanuel Zunz, Elsa Urstein, Perla Kronfuss.) Emma hace una alianza con un sueco o finlandés, con otra lengua, para matar al judío que habla dos lenguas: hace una metáfora de holocausto, de eliminación de una diferencia, una ficción de exclusión. Y declara la farsa en la lengua del Estado (en Arlt, Barsut mata al judío Bromberg y declara una farsa al Estado).

En síntesis: el volumen alegórico de la farsa de la verdad muestra que Emma es una justiciera poseída por las creencias. Creyó en la posible farsa de la verdad de la legitimidad (le creyó a su padre), y cree ser el instrumento de la justicia de Dios, y cree que su honor está escrito en su cuerpo, como dice la ley. Y además es una

agente doble: la obrera, comunista o anarquista, que hace su justicia popular y social en la huelga contra el patrón, y también la nazi que hace su justicia social por la caída de clase. El texto recorre en su totalidad las creencias e ideologías de esos años (y también las de los años del peronismo en la Argentina, donde las obreras de nombres argentinos iban a clubes y al cine, y hacían huelgas por la justicia social en las fábricas textiles de los judíos), y se cierra en el sistema legal, fundado en la creencia de que el nombre, o el honor femenino, está inscripto en el cuerpo (esa creencia es la que sostiene los sobrenombres femeninos en *Los siete locos-Los lanzallamas:* la Coja y la Bizca).

Los otros cuentos de Borges con títulos de nombres también giran alrededor de los delitos de la verdad y la legitimidad, y son políticos o incluyen alguna referencia política. Y su política es, también, ambivalente. Quizá porque funden dos campos de representación y dos tiempos en uno, como la farsa de la verdad. E incluyen otras lenguas orales o escritas, extranjeras, y delitos verbales como nombres falsos, delaciones, y pactos fraudulentos que sostienen y acompañan a la farsa o la ficción. En todos se combinan crónica y confesión, discursos narrativos de la verdad (como en *Los siete locos-Los lanzallamas).* En «Emma Zunz» se ve claramente que sólo el cronista, o la crónica, puede desmontar la farsa de la verdad, porque muestra cómo los dos tiempos, o nombres, o circunstancias, se funden en uno. Un cronista cuya ley es el tiempo, los nombres y las circunstancias, pero también las creencias. La crónica es el discurso de la verdad de una cultura fundada en la creencia en la verdad de la confesión.

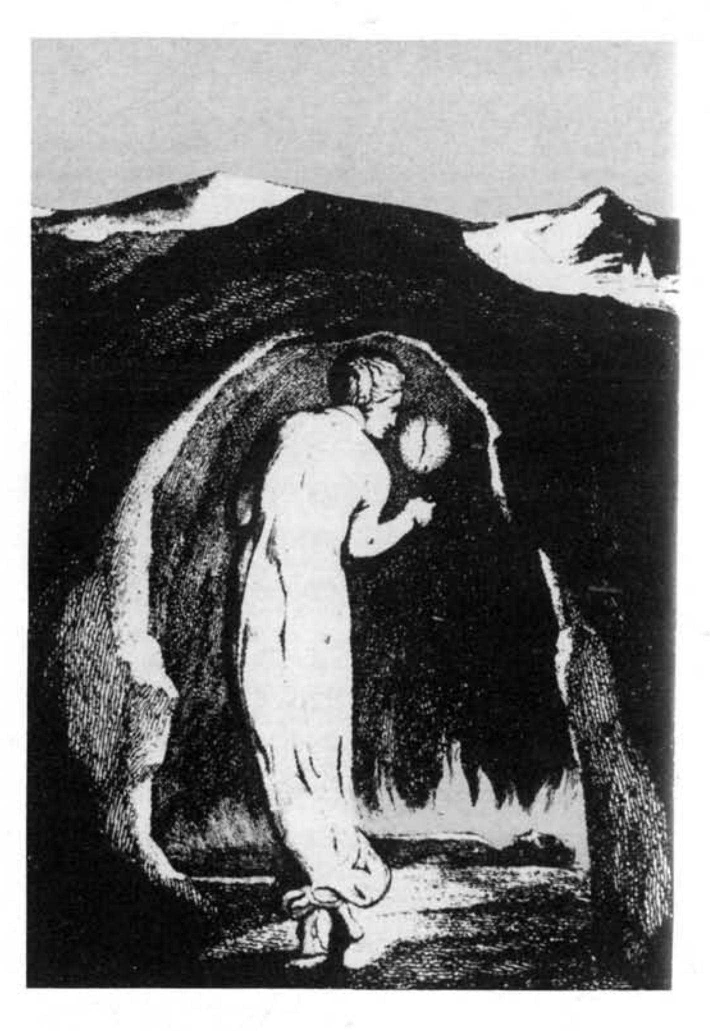
Pero aquí se trata de una crónica que, en el momento de la delimitación por parte del mismo Borges, no es fidedigna ni fantástica porque supone un argumento que Cecilia Ingenieros (hija de José Ingenieros) contó a Borges. El nombre de Ingenieros (el nombre de la hija, como Emma Zunz) es fundamental en el momento de delimitación del texto hacia afuera, hacia Borges, porque es el nombre que sustenta una de las tradiciones nacionales de la denuncia del Estado como delincuente en relación con la verdad, la legitimidad y la justicia. (Borges ha ocupado todos los lugares de la cultura argentina.) Tradición socialista y anarquista, de la ciencia y la razón y la defensa de los oprimidos. Ingenieros, el filósofo de los alienados, criminales, mediocres, simuladores, y de los que escamotean la penalidad. El de la moral sin dogmas y las fuerzas morales. En el nombre de Ingenieros es donde este texto de Borges toca esa tradición y esa cultura nacional, y allí se toca con *Los siete locos-Los lanzallamas* de Arlt. «Emma Zunz» es uno de los textos con que Borges, literalmente, se liga con la línea de la cultura nacional que escribió la crónica de las farsas de los discursos y proyectos políticos y religiosos, la farsa de los informes y juicios, la farsa de los nombres, los pactos y los juramentos. Los textos de la ilegalidad generalizada, pero también de las subjetividades culpables de los delincuentes y la relación de la justicia con las farsas de la verdad.

La tradición de la farsa de la verdad sólo separa la política de la literatura por la legitimidad, o no, de la misma farsa o ficción. Por eso no puede ser leída desde



la autonomía de la literatura y sus enfrentamientos internos, por el poder de la literatura, entre literatura puramente «literaria» y literatura puramente «social». La tradición de la farsa de la verdad es previa a la autonomización de la literatura y por lo tanto exterior a ella, y sirve, después, para cuestionar y desmontar la institución literaria misma, precisamente por sus farsas de la verdad. Intenta borrar la oposición entre literatura pura y literatura social y lo consigue, porque es imposible leerla en el interior de esta oposición. En Borges, en «Emma Zunz», como en Arlt, las farsas, los delitos verbales y los agentes dobles funden, ligan y superponen campos políticos y literarios diferentes y aún opuestos, como si se tratara de un solo enunciado, legítimo.

Josefina Ludmer



William Blake: La puerta de la muerte (Detalle)



El Aleph de *El Aleph*

Lo minimo tentar di sua delizia.
Dante *Paradiso,* XXXI, págs. 136-138.

¿Cómo conjurar la desazonadora sensación de metamorfosearnos en un Bustos Domecq o en un Gervasio Montenegro de pacotilla —pacotilla al cuadrado y al cubo, por lo tanto—, cuando afrontamos la pretensión de escribir no sólo acerca de un autor como Borges, sino, para colmo y copete, precisamente sobre un relato como «El Aleph»? Quien intenta estas líneas lo ignora, pero se resigna a pertenecer, durante unas páginas, a la cofradía de César Paladión y Carlos Argentino Daneri, imaginando que puede interesarle a alquien nuestro fugaz comentario sobre algunos de los elementos que hacen de «El Aleph» uno de los artefactos literarios más deliciosos de la literatura contemporánea. La ya voluminosa e incesante bibliografía sobre Borges ha tratado detenidamente buena parte de los aspectos fundamentales del texto en cuestión (las múltiples resonancias de la *Comedia* de Dante, la relación con la Cábala, las significaciones místicas y filosóficas, el tema central del infinito, los aspectos circunstanciales y autobiográficos...), pero queremos pensar que un cuento como «El Aleph» puede justificar, por su propia complejidad, la evidente osadía de seguir comentándolo.

El prodigioso espejo del cosmos y sus precursores

Veamos, en primer término, el motivo del objeto excepcional que permite la contemplación total del cosmos. Borges enumera en la «Posdata» de su cuento seis objetos maravillosos citados en un manuscrito de Richard Francis Burton que dice haber sido descubierto por Pedro Henríquez Ureña en una biblioteca de la ciudad brasileña de Santos, donde el asombroso capitán inglés ejerció de cónsul en 1867. Pero al erudito inventario borgiano de miradores cósmicos podríamos agregar otros muchos, pues, en realidad, el autor de «El Aleph» parte de un motivo clásico del que citaremos seguidamente algunos ejemplos.

Augusto Monterroso ha escrito preciosas líneas acerca de un sorprendente texto, predecesor de «El Aleph» borgiano, que aparece en *La Araucana*[1]. El escritor guatemalteco se refiere al episodio del hechicero Fitón quien, en el canto XXVII del poema,

[1] *«El Aleph de Ercilla», publicado originalmente en el suplemento «Culturas» de* Diario 16, *n.º 17, mayo, 1987 y después, con el mismo título, en* Nuevo Texto Crítico, *año I, n.º 2, segundo semestre de 1988, págs. 229-232. El texto se incluirá posiblemente en el próximo libro de Monterroso, cuyo título provisional es* La vaca de Maiakovski.



muestra la inmensa y prodigiosa bola de cristal que oculta en una «cámara espaciosa» de su cueva. Dentro de esta «gran poma lucida» pueden contemplarse todas las cosas, pues «es del mundo el gran término abreviado» (canto XXIII, est. 70, v. 2). Así nos describe Ercilla su Aleph:

> Era en grandeza tal que no podrían
> veinte abrazar el círculo luciente,
> donde todas las cosas parecían
> en su forma distinta y claramente:
> los campos y ciudades se veían,
> el tráfago y bullicio de la gente,
> las aves, animales, lagartijas,
> hasta las más menudas sabandijas[2].

Con la singular perspicacia lectora que le caracteriza, Monterroso se refiere a las analogías entre el relato borgiano y los versos de Ercilla:

> Son muchas las coincidencias existentes entre la bola de Ercilla y la de Borges. La de Ercilla es «una gran poma milagrosa; la de Borges, «una pequeña esfera tornasolada»; la de Ercilla contiene «en muy pequeña forma grande espacio»; en la de Borges, «el espacio cósmico está allí, sin disminución de tamaño»; en la de Ercilla: «Verás del universo la gran traza»; los ojos de Borges habían visto «el inconcebible universo»; Ercilla: «vi croatas, dalmacios, eslavos, búlgaros, albaneses, transilvanos, tártaros, tracios, griegos» y la «multitud de gente que allí había»; Borges: «vi las muchedumbres de América»; en otro canto, Ercilla había visto, entera, con todo detalle y en vivo, la batalla de Lepanto; Borges ve el «populoso mar»; Ercilla ve «hasta las más menudas sabandijas»; Borges «todas las hormigas que hay en la tierra»; Ercilla ve tierras que nunca han sido descubiertas, «ni de extranjeros pies jamás pisadas»; Borges ve «convexos desiertos ecuatoriales»; Ercilla ve «a México abundante y populosa»; Borges, «un laberinto roto (era Londres)»; Ercilla ve a «Michoacán, famosa por la raíz medicinal que tiene»; Borges ve «un poniente en Querétaro»[3].

En nuestra opinión, el ingenio de Monterroso destaca, no sólo como inteligente ejercicio de lo que Pedro Salinas apodaba «crítica hidráulica», rastreadora incansable de fuentes, sino también cuando subraya las insuficiencias de la inspiración poética del autor de *La Araucana*, y a partir de aquí, podríamos trazar un cierto paralelo entre la desmesurada pretensión de Ercilla, la del propio Carlos Argentino Daneri y las de cuantos poetastros ambiciosos en el mundo han sido.

Por su parte, Joaquim Montezuma de Carvalho[4], intrigado por la mención del capitán Burton (traductor[5] y prolijo escoliasta de Camoens) en la citada posdata de «El Aleph», propone ocurrentemente la posible relación entre la prodigiosa esfera tornasolada borgiana y el globo luminoso que la ninfa Thetis muestra a Vasco de Gama en *Os Lusíadas:*

> Ves aquí la gran máquina del mundo,
> etérea, elemental, que fabricada
> ansí fue del saber alto y profundo
> que es sin principio y meta limitada.
> Quien cerca en derredor este rotundo
> globo y su superficie tan limada

[2] *Canto XXVII, estrofa 4 (ed. de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, vol. II, Madrid, Castalia, 1983, pág. 220).*

[3] Art. cit., *pág. 231. Monterroso señala, a renglón seguido, las diferencias: «Éstas son las similitudes, quizá simples coincidencias. Literariamente importa más la diferencia esencial: la magia de Ercilla es su magia sin magia, ripiosa y un tanto pedestre de su guerrero siglo XVI; la de Borges, su propia magia verbal, irónica, simultaneísta y ambigua del siglo XX».*

[4] *«O "Aleph", de Borges e o canto X de* Os Lusíadas», Suplemento Literario *de* O estado de São Paulo, *año XVII, n.º 853, 2 de diciembre, 1973, pág. [1]. Agradezco a Jorge Schwartz la amistosa copia de este trabajo.*

[5] Os Lusíadas (The Lusiads) englished by Richard Francis Burton: (Edited by his wife, Isabel Burton) in two volumes, *Londres, Bernard Quaritch, 1880 y* Camoens: his life and his Lusiads. A Commentary by Richard F. Burton (translator of «The Lusiads»), *2 vols., Londres, Bernard Quaritch, 1881. Esta edición, a la que Borges se refirió en otras ocasiones, contiene anotaciones como las que el capitán Burton había prodigado, erudita y apasionadamente, en su versión de las* Mil y una noches.



es Dios, mas lo que es Dios ninguno entiende,
que a tanto humano ingenio no se estiende[6].

Precisemos que, en 1972, Borges pronunció una conferencia, titulada «Destino y obra de Camoens», en la cual se refiere a la traducción del capitán Burton —«que he buscado y no he encontrado hasta ahora», lamenta— y recuerda también «el quizá más extraño de todos» los episodios de *Os Lusíadas*, el último:

Thetis lleva a Vasco da Gama y a algunos de los suyos a la cumbre de una montaña, de una montaña que está esmaltada de flores, después de atravesadas las asperezas, como el cielo está esmaltado de astros, y ahí les muestra el universo, les muestra un globo luminoso y ese globo viene a ser el arquetipo del universo ptolomeico, las diversas esferas concéntricas y transparentes que corresponden a los diversos cielos. Vasco da Gama ve lo que nadie ha visto del universo, de suerte, y además se habla de Dios que no tiene fin, como la esfera. Y Pascal hablaría después de la esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, y la compara con la no menos misteriosa divinidad, esa divinidad que Parménides concibió como esfera; y esa visión del universo, del universo luminoso es la última, viene a ser como un galardón dado al héroe, y dado al héroe cristiano, por una divinidad pagana, por esta Thetis[7].

En realidad, a partir de la citada estancia LXXX del canto X de *Os Lusíadas*, se desarrolla, como vimos en el caso de Ercilla, el tema de la visión panorámica del mundo, de profundas raíces clásicas y medievales; asunto analizado insuperablemente por María Rosa Lida de Malkiel en su magistral estudio —todo un Aleph de la erudición hispánica— sobre Juan de Mena. María Rosa Lida cita autores y textos que, desde luego, siempre fueron de la predilección de Borges: el *Somnium Scipionis*, el catálogo homérico de las huestes, Lucano, Cervantes, Brunetto Latini, Dante, Camoens, Ercilla, el *Speculum naturale* de Vicente de Beauvais, Plinio[8]... Como podemos comprobar, Borges, en su enumeración de «El Aleph», prosigue, en consecuencia, tanto temática como formalmente, la tradición clásica, aunque la transforme radicalmente.

Otro Aleph preborgiano se halla en la «Égloga octava» del *Siglo de Oro en las selvas de Erífile*, de Bernardo Balbuena, cuando Melancio obsequia al desconsolado Fileno un prodigioso globo que se ha encontrado junto al camino:

...me hallé un pequeño globo que de fino oro me certifican ser, de aquel tamaño y grandeza que solemos coger las amarillas ciruelas de los silvestres árboles, pero de mano tan artificiosa obrado, que en él por orden toda la descripción de la tierra perfectamente está esculpida, sin que haya río tan apartado, o fuente tan poco conocida, que allí no ocupe suficiente lugar. Y creo, que si este para tanta obra estrechísimo no fuera, no solo las selvas, los bosques, y las grandes ciudades, mas toda la diversidad de animales que la naturaleza ha producido se viera en él trasladada, que no a otro fin en algunas partecillas, así se ven començados a labrar, que quien con cuidado los mirare, no dirá que vivos estén, mas que la tierra a medio formar en aquel punto los vaya produciendo, de la suerte que a la primera voz de su divino Artífice fueron saliendo de sus entrañas[9].

Evidentemente, Balbuena continúa en este episodio la tradición clásica, en el que hemos de destacar, también, la relación del amor con la esfera maravillosa, pues una

[6] *Canto décimo, estrofa 80. Cito la traducción clásica de Benito Caldera, publicada en Alcalá de Henares, en 1580; véase Luis de Cameons,* Los Lusiadas, *ed. de Nicolás Extremera y José Antonio Sabio, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 467.*

[7] *Conferencia dada en el Centro de Estudios Brasileños, el 19 de junio de 1972, en los actos de conmemoración del cuarto centenario de la publicación de* Os Lusíadas: Destino y obra de Camoens. Con una salutación a Borges por Su Excelencia el Señor Antonio F. Azeredo da Silveira, Embajador de Brasil, *Buenos Aires, Centro de Estudios Brasileños, Sector Cultural de la Embajada de Brasil, 1972, pág. 24.*

[8] *Véase* Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español, *segunda edición adicionada por Yakob Malkiel, México, El Colegio de México, 1984, págs. 30 y ss.*

[9] *Madrid, Alonso Martín, 1608, págs. 119r-119v. Balbuena encarece el prodigioso poder profético de la esfera: «...mas otra cosa queda por contarte, que escondida está en su secreta concavidad, que cierto temerosa es de decir, y no sin gran reverencia se ha de tratar, como quiera que no se pueda presumir ser otra que alguna oculta deidad que allí tenga su dorado asiento: porque a ciertos tiempos del día, dentro se oye un ruido tan admirable, que sin que nadie tenga cuidado de moverle, con su lenguaje celestial concertadamente señala cualquier parte de nuestra vida...».* (Ibídem, *págs. 120r-120v). Debo el encuen-*



representación de Cupido preside, como «supremo señor», las figuras talladas en la esfera y sirve a modo de «sutil asa» de «este milagroso globo lleno de secretos divinos».

Un Aleph harto singular, por pertenecer no ya a la literatura culta, sino a la transcripción de relatos orales, es el mencionado por los informantes de fray Bernardino de Sahagún cuando nos hablan, al evocar las señales apocalípticas que precedieron la llegada de los conquistadores españoles, de un prodigioso espejo que se encontró en la cabeza de un extraño pájaro:

> La séptima señal fue que los cazadores de las aves del agua cazaron una ave parda del tamaño de una grulla, y luego la fueron a mostrar a Mocthecuzoma, que estaba en una sala que llamaban Tlitlancalmecatl, era después de mediodía; tenía esta ave en medio de la cabeza un espejo redondo, donde se parecía el cielo, y las estrellas, y especialmente los mastelejos que andan cerca de las cabrillas: como la vio Mocthecuzoma espantóse, y la segunda vez que miró en el espejo que tenía el ave: de ahi un poco vio muchedumbre de gente junta que venían todos armados encima de los caballos, y luego Mocthecuzoma mandó llamar a los agoreros y adivinos y preguntóles, ¿no sabéis qué es esto que he visto? que viene mucha gente junta. Y antes que respondiesen los adivinos, desapareció el ave, y no respondieron nada[10].



En realidad, la lista de los Aleph preborgianos sería inacabable, aunque todos ellos suponen variaciones del «speculum mundi», y el de Borges se diferencia —incluso con respecto a los ejemplos más afines— por pretender ser cifra de lo que Blanchot denominó «el infinito literario». Por ello, en la mencionada «Posdata» se cita (eso sí, con referencia indirecta a través del manuscrito de Burton), distinguiéndolo de todos los demás, un Aleph, que *es* el universo, y que se halla *dentro* de una de las

tro con este Aleph a Luis Íñigo Madrigal.

[10] *Libro XII («Que trata de la Conquista de México»), capítulo I («De las señales y pronósticos que aparecieron antes que los españoles viniesen a esta tierra, ni hubiese noticia de ellos») de la* Historia General de las cosas de Nueva España, escrita por Fr. Bernardino de Sahagún franciscano y fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales. La dispuso para la prensa en esta nueva edición, con numeración, anotaciones y apéndices Ángel María Garibay K., *tomo IV en el que se contienen el libro XII y los Apéndices, México, Editorial Porrúa, 1956, pág. 24. El dibujo de Moctezuma observando el Aleph estelar en la cabeza del pájaro figura en el mismo* Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún; *lo tomo de la reproducción facsimilar editada por la Secretaria de Gobernación mexicana, [Casa Editorial Giunti Barbèra, 1979], vol. III, fol. 410r.*

columnas de una mezquita del Cairo, lo cual nos remite a la idea de la infinita y abismal recursividad (un microcosmos que contiene el cosmos que, a su vez, contiene...), tan predilecta de las imaginaciones borgianas.

Pero, entre los objetos prodigiosos de la literatura universal precursores del Aleph, destaca el ovoide cristalino imaginado por H.G. Wells. El «Epílogo» del libro *El Aleph* concluye con una fugaz pero interesante referencia del propio Borges: «En *El Zahir* y *El Aleph* creo notar algún influjo del cuento *The Cristal Egg* (1899) de Wells»[11]. Ciertamente, siguiendo la pista sugerida por el escritor argentino, el relato de Wells —que apareció incluido como parte de la serie titulada *Tales of Space and Time*— puede proporcionarnos interesantes elementos de análisis al confrontarlo con su descendiente borgiano. Resumamos, a grandes trazos, el argumento de «El huevo de cristal»: El atribulado anticuario Mr. Cave se niega radical y extrañamente a vender un ovoide cristalino que tenía en el escaparate de la tienda. Ante la insistencia y amenazas de su insoportable mujer, decide ocultarlo dejándolo para que lo custodie en su laboratorio un amigo suyo, el investigador Mr. Wace (quien, por cierto, es precisamente el informante del anónimo narrador que nos cuenta tan singular historia). En determinadas condiciones (oscuridad, un haz de luz de un milímetro...) Mr. Cave había descubierto una extraña fosforescencia del ovoide que le permitía observaciones fragmentarias de extraños paisajes habitados por seres insólitos que, por último, se deduce habitan en el planeta Marte. La presencia de otros huevos cristalinos en el paraje marciano contemplado permite inferir no sólo la posible procedencia del objeto, sino que éste tiene una correspondencia con aquéllos. Cuando su mezquina familia ya ha olvidado el ovoide, Mr. Cave vuelve a llevárselo a su bazar. Días después, al ir a visitar al anticuario, Mr. Wace se entera de que había muerto en extrañas circunstancias, abrazado al prodigioso huevo que su ignorante y atrabiliaria viuda se había apresurado a vender en un lote a otro anticuario y éste, a su vez —es todo lo que logrará averiguar Mr. Wace en sus desesperadas e infructuosas pesquisas—, a un anónimo señor «moreno, vestido de gris».

Si con «El Zahir» las analogías del relato de Wells son menos (hallazgo del objeto prodigioso, maleficio mortal de su poseedor, pérdida final del objeto...), con «El Aleph» la comparación resulta de sumo interés. Incluso en el primer párrafo de «El huevo de cristal» encontramos una sugestiva enumeración que no podemos dejar de asociar con los propósitos borgianos (Leo Spitzer habló expresamente de los «bazares» al referirse a la enumeración caótica):

> Todavía el año pasado existía no lejos de «Los Siete Cuadrantes» una tiendecita de aspecto mísero, sobre cuya puerta, en borrosas letras amarillas, campeaba este letrero: «C. Cave. Naturalista y Anticuario». Entre diversidad confusa de objetos veíanse en el escaparate varios colmillos de elefante, un juego de ajedrez incompleto, diversos cacharros de vidrio, algunas armas, un muestrario de ojos de animales, dos cabezas de tigre disecadas, una calavera, varios monos, uno de los cuales servía de soporte a un quinqué, un huevo de avestruz punteado de negro por las moscas, aparejos de pesca, una pecera vacía empolvadísima, y un esferoide de cristal maravillosamente traslúcido...[12]

[11] *J.L. Borges,* Obras Completas 1923-1972, *Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, pág. 629. En lo sucesivo utilizaré, para esta edición, las siglas* OC.

[12] *Cito la traducción del escritor hispano-cubano Alfonso Hernández Catá: H.G. Wells,* El país de los ciegos y otras narraciones, *Madrid, Atenea, 1919, pág. 131. Señalemos que en el «Prólogo» a su selección de cinco relatos de Wells, realizada por el propio Borges para el volumen número 11 de la «Biblioteca de Babel» que dirigía él mismo —antología que incluye «El huevo de cristal»—, Borges también dedica al cuento de Wells otra fugaz pero también interesante referencia: «Dos elementos muy diversos hay en* El huevo de cristal: *la desvalida condición del protagonista y una imprevisible proyección que abarca el universo. A una vaga memoria de esas páginas debo mi cuento* El Aleph». *(H.G. Wells,* La puerta en el muro, *selección y prólogo de J.L. Borges, Madrid, Ediciones Siruela, 1984, págs. 11-12).*

Pero, además de los detalles a partir de los cuales podamos señalar alguna curiosa vinculación, buena parte de los elementos del esquema narrativo de «El Aleph» tiene analogías fácilmente demostrables con el magnífico cuento de Wells. Roberto Paoli[13] subraya algunas de ellas: el objeto reluce con luz propia, el juego que —como «mise en abîme»— hace que también el huevo cristalino permita ver otros ovoides que, a su vez, son observatorios de nuestro mundo... Mas, como suele suceder cuando confrontamos, como en este caso, dos relatos magistrales, más que las coincidencias resulta interesante observar las diferencias, las originalidades borgianas con respecto a su predecesor. Y, desde luego, la divergencia principal radica en la estructura y significación «metaliteraria» de «El Aleph».

La parodia literaria

La burla de la impostación poética, así como la mofa de la propia institución literaria es algo que caracteriza la producción conjunta de Borges y Bioy Casares. En octubre de 1936, ambos crean la publicación titulada *Destiempo*, con una sección, «Museo», que constituye un verdadero «sottissier» literario con textos escogidos generalmente como florilegio jocoso de mala literatura, incluso de los clásicos consagrados (verbigracia, Gracián). Veámos una muestra de los que pueden relacionarse más estrechamente con la «escuela» de Carlos Argentino Daneri:

Museo
Tennis-Play
En una cancha de Tennis
juegan
con una Pelota
que uno arroja
y que otro recibe
y arroja de Vuelta con
una Raqueta:
y este es el sport
de hombres-Nobles
para cansar sus cuerpos.

Recordándonos los despropósitos literarios adjudicados pocos años después por Borges al vanidoso Carlos Argentino Daneri, se nos proporciona la siguiente referencia bibliográfica de tan tremendo poema: J.A. Comenius, *Visible World: or a picture and nomenclature of all the chief things that are in the world.* (1672).

Tampoco resultan menos chocantes que los versos citados los de María Raquel Adler:

Luego por circunstancias económicas
Tuvimos que mudar de domicilio
Y abandonar la casa que mis padres
Habían adquirido en Calle Oruro[14].

[13] *Véase R. Paoli, «El Aleph»: Biforcazioni di lettura», en* Borges. Percorsi di significato, *Florencia, Casa Editrice D'Anna, 1977, pág. 43.*

[14] *Tanto este texto como el anterior en: «Museo»,* Destiempo, *n.° 2, noviembre, 1936, pág. 6.*



Y en el tercero y último número de *Destiempo*, vuelve a aparecer otro ejemplo «sublime» de teratología literaria:

No todas las Provincias le enviaron diputados
las guerras intestinas causaron la omisión;
mas aquellos que fueron ¡muchos desconocidos!
por probos y por dignos, ganaron la elección.

Entre los conocidos, estaban Castro Barros,
Santa María de Oro, ¡tan bueno y tan genial!;
Cayetano Rodríguez, redactor del Congreso,
con otros sacerdotes de brillo cultural...
...
Hubo otros diputados también muy influyentes
que aportaron al caos, su palabra y su luz;
don Narciso Laprida, que presidió el día Nueve,
y aquel noble filántropo, don Tomás Godoy Cruz[15].

Son textos desternillantes que constituyen modelos para las primeras entregas de las implacables y geniales parodias que escribirán al alimón Borges y Bioy a partir de entonces: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967); *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). En esas páginas podemos hallar exponentes inigualables de la burla de la institución literaria que en la primera parte de «El Aleph» logra un ejemplo magistral. Carlos Argentino Daneri es el prototipo de lo que Raymond Queneau apodó «fou littéraire», aquellos locos pedantes que, obsesionados de por vida por una empresa de vesánica y excéntrica erudición, consiguen no sólo publicar, sino hasta el aplauso institucional. Incluso contamos con dos relatos publicados por Borges y Bioy Casares, con el seudónimo de H.[onorio] Bustos Domecq y el título de *Dos fantasías memorables* (Buenos Aires, Impr. Oportet y Haereses, 1946), en el primero de los cuales —«El testigo»— un personaje de enloquecida verborrea lunfárdica trata de narrar su visión mística de la Santísima Trinidad que se le ha aparecido meciéndose en una hamaca en un sótano de una casa de Buenos Aires, con estilo en cierto modo complementario —verdadero contrapunto desopilante— del que se utiliza en «El Aleph» para intentar describir la inefable experiencia.

Por lo demás, en esta década de los cuarenta, podemos encontrar también en otros escritos de Borges temas y preocupaciones análogas a las que supone la desaforada pretensión de Daneri/Borges en «El Aleph»: el inventario poético del cosmos. Así, de 1946, es la reseña que Borges publica en la revista *Los Anales de Buenos Aires* —que él mismo dirigía por aquel entonces— de un estudio de Noyes Ainsworth sobre Christopher Smart. Entre las muchas sugerencias que nos evoca Borges de este excéntrico escritor, está el ser exponente ejemplar de la curiosidad del autor de *Ficciones* por los ejemplos de «fous littéraires», de disparatorios líricos tan llamativos como el poema «A song to David» en cuyos «monstruosos versículos convoca todas las criaturas del mundo, angelicales, humanas, animales, vegetales y minerales, para celebrar con él, que está loco, la gloria del Señor»[16]. De señalado interés para el caso que nos

[15] *Lola Tapia de Lesquerre:* Pinceladas de Gloria. *En: «Museo»,* Destiempo, *n.º 3, diciembre, 1937, pág. 6.*

[16] *«Ainsworth, Noyes:* Christopher Smart. *(The University of Missouri Studies, XVIII, 4)».* Los Anales de Buenos Aires, *año I, n.º 4, abril, 1946, pág. 59.*

ocupa es la referencia borgiana a las enumeraciones —que Borges cuida de diferenciar de las de Whitman—, y su mención de la raíz bíblica del procedimiento enumerativo. En realidad, esta crónica de «la extraña locura» en que da la minuciosa necesidad de Smart de alabar al Creador del Universo, tiene su máximo grado vesánico —parece concluir Borges— en la locura literaria que aspira a inventariar el cosmos, a verbalizarlo.

Arqueología borgiana del Aleph y retórica enumerativa

Estudiar la arqueología de los Aleph en los propios textos borgianos también puede aportarnos ejemplos harto significativos. Ernesto Mejía Sánchez recordó, al respecto, el poema titulado «La guitarra»[17], composición que Borges eliminó de sus libros a partir de la edición de *Obra poética 1923-1966*, (Buenos Aires, Emecé, 1966). Transcribimos esta poesía, según su primera publicación en libro[18]:

La guitarra

He admirado la Pampa
de un patiecito de la calle Sarandí en Buenos Aires.
Cuando entré no la vi.
Estaba acurrucada
en lo profundo de una brusca guitarra.
Sólo se desmelenó
al entreverar la diestra las cuerdas.
No sé lo que azuzaban;
a lo mejor fue un triste del Norte
pero yo vi la Pampa.
Vi muchas brazadas de cielo
sobre un manojito de pasto.
Vi una loma que arrinconan
quietas distancias
mientras leguas y leguas
caen desde lo alto.
Vi el campo donde cabe
Dios sin haber de inclinarse,
vi el único lugar de la tierra
donde puede caminar Dios a sus anchas.
Vi la pampa cansada
que antes horrorizaron los malones
y hoy apaciguan en quietud maciza las parvas.
De un tirón vi todo eso
mientras se desesperaban las cuerdas
en un compás tan zarandeado como éste.
(La vi también a ella
cuyo recuerdo aguarda en toda música).
Hasta que en brusco cataclismo
se allanó la guitarra encabritada
y estrujome el silencio
y hurañamente tornó el vivir a estancarse.

[17] *E. Mejía Sánchez, «Biblioteca americana»,* Revista de la Universidad de México, *XV, n.º 10, junio, 1961, págs. 29-30. Tomo la referencia de la nota a pie de página de Ana María Barrenechea* (La expresión de la irrealidad en la obra de Borges, *Buenos Aires, Losada, 1967, pág. 118).*

[18] *J.L. Borges,* Fervor de Buenos Aires. Poemas. *Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923, págs. [34-35]. En esta primera edición, el poema estaba colocado entre «La vuelta» y «Resplandor» (composición titulada después «Último resplandor» y, finalmente,* Afterglow).



No deja de ser sorprendente que este poema, aunque parta de un Aleph musical en vez de «visual», anticipe elementos fundamentales del relato que Borges escribirá veinte años más tarde; hasta podemos encontrar en «La guitarra» no sólo la estructura anafórica «vi»...«vi» que se desarrolla en «El Aleph», sino, incluso, la vinculación de la enumeración con el recuerdo final de la amada imposible.

Por su parte, Saúl Yurkievich inventarió los primigenios y más precoces «Aleph» de Borges[19]. Contamos con una primera mención de la letra Alef como símbolo de la infinitud en la nota, publicada primero en la revista *Martín Fierro* e incluida, posteriormente, en el libro *Inquisiciones* (1925). Borges comienza así su reseña de *La sagrada cripta de Pombo* de Gómez de la Serna:

> ¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás o la aristada rosa de los vientos que infatigablemente urge sus dardos a toda lejanía. (...) Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso en poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo[20].

Nada tiene de extraño, por tanto, que a continuación, para encarecer la originalidad de Gómez de la Serna, Borges lo compare con Whitman, arquetipo del enumerador poético. De manera análoga, en la reseña del *Ulises* de Joyce que escribe Borges, aparece —como señala Yurkievich— «el primero y conciso Aleph, el gene de los muchos sucesores». Y, asimismo, cuando Gómez de la Serna anuncia un viaje a Buenos Aires, la revista *Martín Fierro* le dedica como homenaje un suplemento (en el número 19, de 18 de junio de 1925) en el que Borges publica su bienvenida humorística titulada «Para el advenimiento de Ramón», ofreciéndonos, al encomiar de nuevo la capacidad ramoniana de inventariar poéticamente el mundo, otro Aleph primigenio.

En definitiva, tanto el tema del Aleph, como, sobre todo, el estilo enumerativo serán una constante borgiana. Así, en *Historia universal de la infamia* (1935), se emplea con profusión la retórica enumerativa, cosa que nos advierte la propia nota introductoria de la obra: «Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. (...) Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad...» (*OC*, pág. 289). Y, efectivamente, encontraremos en este libro una utilización copiosa de la enumeración. Ya las primeras líneas de la historia inicial («El atroz redentor Lazarus Morell») nos ofrecen un ejemplo magistral. Pero la enumeración de mayor calado y más claramente emparentada temática y estilísticamente con la gran «enumeración caótica» de «El Aleph» es, como han reiterado los estudiosos borgianos, la que exhibe el cuento «El espejo de tinta», incluido en la última sección de *Historia universal de la infamia* titulada «Etcétera». Se trata de la descripción de lo que contempla Yakub el Doliente en el espejo mágico que le prepara el hechicero Abderráhmen El Masmudí[21].

[19] *Véase «Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna: el reflejo recíproco», en Fernando R. Lafuente (ed.),* España en Borges, *Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 1990, págs. 73-93.*

[20] Inquisiciones, *Buenos Aires, Editorial Proa, 1925, pág. 124. Para encontrar parangón con ese «omnívoro entusiasmo» ramoniano y su «abarrotada plenitud» Borges añade que necesita remontarse a la literatura clásica: «Sólo el Renacimiento puede ofrecernos lances de ambición literaria equiparables al de Ramón. ¿Son menos codiciosas acaso que la escritura de éste las enumeraciones millonarias que hay en la Celestina y en Rabelais y en Jonson (sic) y en* The Anatomy of Melancholy *de Robert Burton?»* (Ob. cit., *pág. 125).*

[21] OC, *pág. 342. Rosa Pellicer cita otros ejemplos subrayables de enumeraciones borgianas en* Borges: el estilo de la eternidad, *Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza/ Libros Pórtico, [1986], págs. 159-193.*

El mismo Borges destacará el recurso enumerativo en *Historia de la eternidad* (1936), al hablar de la nostalgia como suscitadora de la idea de eternidad que concilia el tiempo abstracto y los instantes concretos, lo virtual y lo actual, lo presente y lo sucesivo; vinculando, de esta forma, la idea de infinito con la enumeración como artificio literario:

> Pienso que la nostalgia fue ese modelo. El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve *sub specie aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad. (Es verosímil que en la insinuación de lo eterno —de la *inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum*— esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran)[22].

Por esos mismos años, cuando Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares enumeran juguetonamente lo que ha de evitar un escritor —como material del proyecto conjunto, anotado en 1939, de un cuento sobre un autor famoso sin obra—, se incluye en esa lista la «enumeración caótica»[23].

Y ya con posterioridad a la aparición de «El Aleph» en septiembre de 1945 *(Sur*, n.º 131, págs. 52-66), seguimos encontrando esa incesante constancia enumerativa en la obra borgiana. Por ejemplo, en el poema «Mateo, XXV, 30» *(OC*, pág. 874), fechado en 1953 e incluido en *El otro, el mismo*, Borges nos construye una de sus enumeraciones más inolvidables. El tema de esta composición no puede ser más característico de su autor: el lamento por la imposibilidad de transcribir la experiencia (la «voz infinita» que habla desde «el centro del ser» del poeta) de la inagotable multiplicidad del mundo. Los versos siguientes muestran parecida conciencia de impotencia expresiva que aparecerá en «El Aleph»: «Desde el invisible horizonte/ Y desde el centro de mi ser, una voz infinita/ Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,/ Que son muy pobre traducción temporal de una sola palabra)».

También, de 1972, recordaremos una observación crítica con respecto al estilo enumerativo presente en el «Prólogo» de *El oro de los tigres (OC*, pág. 108) y en «Unas notas», página epilogal de *La cifra* (1981), Borges se refiere a la enumeración caótica para comentar el artificio básico de su poema autobiográfico titulado «Aquél»: «Esta composición, como casi todas las otras, abusa de la enumeración caótica. De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden»[24].

Como sabemos, la enumeración es recurso retórico cardinal de la escritura de «El Aleph», pues todo confluye hacia la gran enumeración caótica en la que Borges detalla la indescriptible visión. Pero, con anterioridad, el autor nos ha presentado hábilmente, en el desarrollo del cuento, otras enumeraciones menores que nos preparan para la fundamental y más sorprendente, y aun después de ésta, nos ofrece la enumeración erudita de los otros Aleph contenida en la «Posdata de 1943». La enloquecida y es-

22 Historia de la eternidad, *en* OC, *pág. 365. La frase latina es una cita de Hans Lassen Martensen que Borges ha mencionado anteriormente: «Aeternitas est merum hodie, est inmediata...»* (Ibídem, *pág. 361).*

23 *Adolfo Bioy Casares, «Libros y amistad», en* La otra aventura, *Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968, pág. 147. Bioy observa: «Me figuro que si hubiésemos escrito el cuento, cualquier lector hallaría suficiente explicación en el destino del autor de las prohibiciones, el literato sin obra, que ilustra la imposibilidad de escribir con lucidez absoluta»* (Ob. cit., *pág. 149).*

24 La cifra, *Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 107. En parecidos términos se expresa Borges cuando comenta, a instancias de Antonio Carrizo, el poema «Mateo, XXV, 30». (Véase:* Borges el memorioso, conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo, *México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 53).*



trambótica empresa poética de Daneri, inventariar el cosmos en su poema *La Tierra*, es el contrapunto esencial de la gran enumeración de «El Aleph». Con extraordinaria perspicacia, Borges nos ha ido preparando, mediante otras enumeraciones subsidiarias: los retratos de Beatriz, los «atributos» con que Daneri caracteriza al hombre moderno, el catálogo de lo primero que había conseguido enumerar Daneri... así, hasta arribar al «inefable centro del relato». Según podemos comprobar, el estudio de la enumeración en cuanto tema y su utilización como recurso de estilo, son aspectos constantes en Borges desde el inicio de su obra; pero por estos años, a principios de los cuarenta, cobran importancia primordial. No es extraño, por otra parte, que dos aportaciones teóricas fundamentales sobre los recursos enumerativos aparezcan por las mismas fechas en que Borges está bregando con su idea de escribir el relato acerca del objeto que contiene el infinito[25]. Tenemos, en primer lugar, el libro de Amado Alonso —anticipado en artículos de revista— *Poesía y estilo en Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (Buenos Aires, Losada, 1940). En la parte final de este estudio, en páginas que Borges conocía muy bien, se analiza el valor en la lírica nerudiana del recurso poético denominado por Alonso «enumeración desarticulada» junto con el hacinamiento de *membra disjecta* y de objetos heterogéneos. Por su parte, Leo Spitzer, en su ensayo titulado «El conceptismo interior de Pedro Salinas», estudiaba «la figura que los gramáticos del sánscrito llaman *yathasamkya*, muy usada por los poetas del Renacimiento para manifestar la riqueza inmensa del mundo. Implica un arreglo de las cosas del mundo en un *desorden claro*, o, mejor dicho, un orden que *parece* desorden»[26]. Pero el trabajo clave sobre el tema es el librito del mismo Spitzer titulado *La enumeración caótica en la poesía moderna*[27]. Sin duda alguna, estos ensayos de Amado Alonso y de Leo Spitzer debieron de contribuir no poco a las cavilaciones borgianas sobre el concienzudo esfuerzo que se disponía a realizar para construir, tan trabajosa como brillantemente, la parte final de su relato.

El texto calidoscópico

Un buen amigo de Borges, Néstor Ibarra, tras subrayar lo extraordinario de «El Aleph», observa su talante «particularmente incoherente»: «On n'y trouve —nos dice— pas moins de *quatre* éléments distincts et disparates»[28]. Ibarra cita los siguientes elementos heterogéneos: la historia del amor despechado; la caricatura del literato malísimo; la enumeración mágica del microcosmos; la autoparodia en la que el Borges enunciador del relato acaba danerizándose. En realidad, estas observaciones, vistas desde otro ángulo, no dejan de referirse a un aspecto relevante: «El Aleph» como texto ejemplar acerca de la heterogeneidad esencial de la «pretensión literaria», alegoría sobre la imposibilidad radical de la escritura. Y, en este sentido, podríamos hallar en el cuento muchos otros temas entreverados con los esenciales que nos remiten

[25] *Que el tema del lugar u objeto mágico en el que confluye el cosmos está en la intención borgiana a principios de los años cuarenta, podemos verlo, por ejemplo, fugaz pero claramente, en el relato «La muerte y la brújula» (aparecido primero en la revista* Sur, *en mayo de 1942 y posteriormente incluido en* Ficciones, *1944): «...la tesis de que Dios tiene un nombre secreto, en el cual está compendiado (como en la esfera de cristal que los persas atribuyen a Alejandro de Macedonia), su noveno atributo, la eternidad —es decir, el conocimiento inmediato— de todas las cosas que serán, que son y que han sido en el universo» (OC, págs. 500-501).*

[26] *En el número de homenaje a Pedro Salinas de la* Revista Hispánica Moderna, *VII, enero-abril, 1941, pág. 43.*

[27] *Traducción de Raimundo Lida, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945. Se trata del primero de la serie de anejos de la «Colección de Estudios Estilísticos» dirigida por Amado Alonso. El trabajo de Spitzer se incluyó posteriormente en* Lingüística e historia literaria, *2.ª edición, Madrid, Gredos, 1961, págs. 247-300; el citado ensayo sobre Salinas se recoge también en la misma recopilación: págs. 188-246.*

[28] *[Néstor] Ibarra,* Borges et Borges, *París, L'Herne, 1969, pág. 93.*

tanto a lo *inefable* místico, como a la insuficiencia, desmesura y arbitrariedad de todo lenguaje que pretenda transcribir la experiencia en términos absolutos[29]. Sin embargo, las reservas de Ibarra son certeras en la medida en que «El Aleph» nos da la sensación de cierta inquietante heterogeneidad de temas y elementos no acabados de ensamblar tan perfectamente como en otras narraciones borgianas: lo cual, por cierto, encaja cumplidamente con el asunto, pretensiones y estilo del relato (la imposible enumeración del caótico infinito cósmico).

En este sentido, no es extraño que en la génesis de «El Aleph» tuviese que ver un calidoscopio[30], ya que, en cierto modo, el artefacto prodigioso del cuento funciona de manera análoga, mediante la combinatoria de unos cuantos elementos yuxtapuestos, articulados en un juego especular que nos acerca a una serie de inagotables posibilidades significativas. Asombroso juguete que, con un leve movimiento, puede presentar ante nuestra sorprendida mirada imprevistas lecturas. De alguna forma, toda obra literaria persigue la utopía de lograr un Aleph —la «utopía totalitaria» de la literatura, la llamó Gérard Genette—, una «lámina» representativa de ámbito universal, como el propio Borges consideró la *Comedia* de Dante, la obra mágica, el microcosmos, que pueda contener «lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré...»[31].

Hemos evocado algunos de los temas, resonancias y elementos de «El Aleph». En la ya inabarcable bibliografía borgiana podemos encontrar otros muchos aspectos, pero tal vez lo decisivo sea comprender ese carácter de lámina de visión inagotable. Instrumento de resonancias metafísicas y juguete de geométrico entretenimiento, el símil del calidoscopio con sus combinatorias interminables puede servirnos como motivo sugerente[32]. Recordemos, además, que, al menos dos siglos antes de que el físico escocés Sir David Brewster patentara el calidoscopio en 1817, aparecen precursoras invenciones de genios tan fascinantes como Giambattista della Porta, quien, como otros de sus legendarios y mágicos contemporáneos, también trató de acceder, por medio de prodigiosos instrumentos y singulares prácticas y teorías, a una visión del Aleph cósmico.

Por su parte, la virtualidad calidoscópica de «El Aleph» resulta tan inextinguible —mediante su sabia articulación de espejos y elementos literarios heterogéneos pero diestramente complementarios— que, con los movimientos de nuestra mirada lectora, podemos gozar de interpretaciones que van desde una sátira de los literatos americanos de ambiciones poéticas macrocósmicas y continentales, hasta un símbolo de la dialéctica entre lo universal y lo particular que define la escritura. En tal sentido, no es de extrañar que el escritor argentino Ricardo Piglia, al hablar de las relaciones de tensión entre cultura mundial y tradiciones locales, haya tomado justamente «El Aleph» borgiano como emblema de esta problemática:

> La escritura está situada más allá de las fronteras, en esa tierra de nadie (sin propiedad y sin patria) que es el lugar mismo de la literatura, pero a la vez se localiza con precisión en un ámbito claramente definido. El Dublín de Joyce, el Piamonte de

[29] *Sobre la idea borgiana de la «insuficiencia» del lenguaje, véase Arturo Echavarría,* Lengua y literatura de Borges, *Barcelona, Ariel, 1983, págs. 80-82.*

[30] *Véase Estela Canto,* Borges a contraluz, *Madrid, Espasa-Calpe, 1989, págs. 95 y 136.*

[31] *J.L. Borges,* Nueve ensayos dantescos, *Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pág. 85.*

[32] *Quizá, por ello, no resulte extraño encontrar este símil en uno de los primeros libros importantes sobre Borges: «...Engaño, insomnio, sueño, mistificación, memoria, laberintos, espejos, infinitud y eternidad son en Borges la inmensa variedad de cristales que componen el caleidoscopio de la fantasía». (Rafael Gutiérrez Girardot,* Jorge Luis Borges. Ensayo de una interpretación, *Madrid, Ínsula, 1959, pág. 42).*

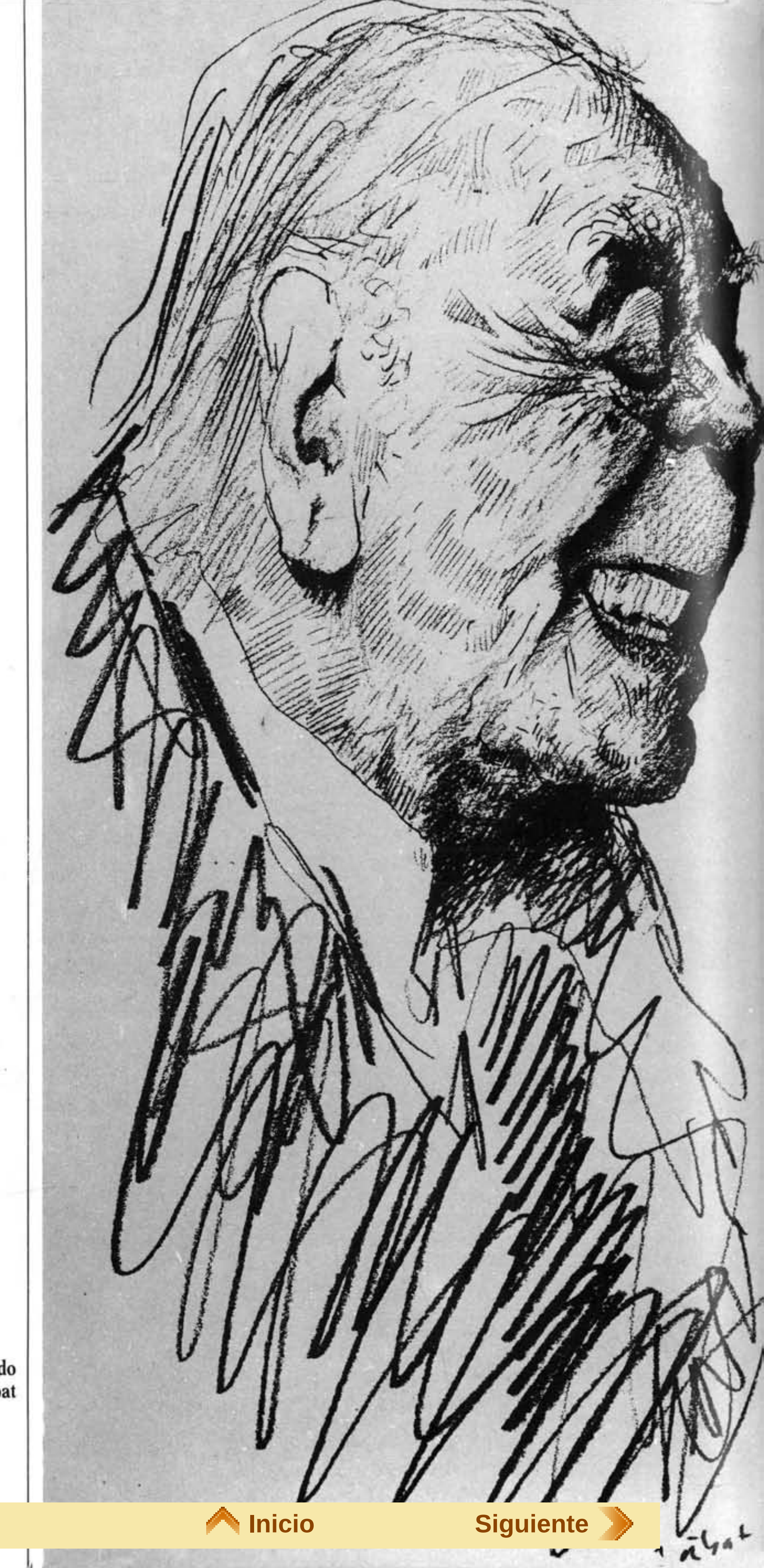
 

Cesare Pavese, el Salzburgo de Bernhard, la provincia de Santa Fe en Saer. El artista resiste en su zona; establece un vínculo directo entre su región y la cultura mundial. «El Aleph» de Borges es un ejemplo clásico de ese movimiento: en un barrio de los suburbios del sur (en la región de Borges), en el sótano de una vieja casa de la calle Garay, en Constitución, está localizado el universo entero. (En el mismo sentido que en el sótano de una taberna irlandesa de Eccles Street, en el sur de Dublín, Tim Finnegans encuentra todas las lenguas del mundo y sueña toda la historia del universo)[33].

Pero dejemos en este punto nuestro sumario recorrido por algunos de los distintos e inagotables componentes de «El Aleph», tras haber intentado comprobar cómo la conjunción de esos varios elementos (el tema clásico del espejo cósmico, la parodia de la impostación de la escritura, la transmutación literaturizada de un tema de Wells, la construcción primorosa de la enumeración caótica para describir lo indescriptible), junto a los otros que los lectores y estudiosos borgianos han comentado o señalarán en el futuro, logran construir un verdadero calidoscopio literario. La calidoscópica articulación abismada que nos aproxima al «infinito» textual de nuestro relato. El Aleph de «El Aleph».

Antonio Fernández Ferrer

[33] *Ricardo Piglia, «Memoria y tradición». Ponencia leída en el Seminario Internacional «Vanguardia y Modernidad», el 7 de diciembre de 1991 en Santiago de Chile. Agradezco a la directora de la Fundación Vicente Huidobro, Ana Pizarro, su autorización para anticipar esta referencia al texto de Piglia, actualmente en prensa en las actas del citado Seminario.*



Borges, por Hermenegildo Sábat

CONFLUENCIAS



Cubierta del primer número de la revista *Inicial,* aparecido en octubre de 1923

Macedonio Fernández/ Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías

Es raro el literato que no se asusta de parecer sólo literato
Macedonio Fernández

Lo que Borges denominó «la supersticiosa ética del lector» que consiste en leer lo que viene después como consecuencia de lo anterior, ha producido un tópico en los estudios críticos: el de suponer una relación de descendencia, símil de las parentales, entre las propuestas filosófico-literarias de Macedonio Fernández y las de Jorge Luis Borges. En una reflexión autocrítica Noé Jitrik hacía una síntesis de su posición frente a los textos de Borges que, por su lucidez evaluadora, creo podría englobar a una parte de la más sustanciosa producción crítica —argentina en su mayor parte— sobre la relación entre ambos autores: «(...) entretanto me referí a Borges en varios textos que no vale la pena citar: están ahí y él aparece en casi todos como el que dio al solitario y desesperado mensaje de Macedonio Fernández una forma sólida, una transmisibilidad que Macedonio no sólo no había podido alcanzar sino que desdeñaba: Borges como correa de transmisión que toca toda la moderna literatura latinoamericana y, a su través, la revolución macedoniana»[1]. Borges, aparece pues como el hijo que domestica la herencia simbólica y la conjuga —la conjura—, limando toda su fuerza utópica. Como el propio Jitrik señala con agudeza, este movimiento diluye el desasosiego, la fuerza desestabilizadora de la escritura borgeana.

Otra parte de la crítica opera en sentido inverso: la potencia de Borges transforma a Macedonio en el referente necesario para comprender a Borges del cual, no obstante, siempre queda un «resto» inefable —espacio de la intranquilidad de los discursos

[1] *Jitrik, Noé: «Sentimientos complejos sobre Borges», en* La vibración del presente, *México, F.C.E., 1987, pág. 15.*

asertivos— que sólo se resuelve por la identificación: a pesar del ascendente macedoniano, Borges es «absolutamente» Borges.

Es cierto que la relación parental fue cultivada por ambos y a ese clavo ardiendo nos agarramos todos. Una relación parental documentada por Borges en dos direcciones opuestas, de reconocimiento o de negación. Así en una conocida cita afirmaba:

> ...Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el Zaddik cuya doctrina de ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la ley. Algo de Zaddik hubo en Macedonio. Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el devoto y apasionado plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura.

Y a éste le sucede el Borges que lo califica como un «excelente hablador» y lo coloca en el terreno de la maestría oral, no literaria. En la edición de la *Antología de la literatura fantástica* que hicieron Borges, Bioy Casares y Sivina Ocampo, Macedonio es presentado como «humorista y metafísico argentino», aunque se puntualiza que su obra es «originalísima y se distingue por el fervor y las continuas invenciones».

Por su parte, Macedonio con su característica finta escamoteadora de la monumentalidad de la escritura, llegó a afirmar: «Nací porteño y en un año muy 1874. Todavía no, pero muy poco después empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé yo a ser el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él»[2].

El tópico parental se resuelve —arriesgo— entre ambas escrituras más que como un juego de herencias y débitos del «escritor joven» ante el «escritor viejo», en un juego de miradas entrecruzadas, de reflexiones semejantes y distantes, de fascinaciones y extrañamientos. Más allá del fetichismo de la cronología y de la genealogía, de las citas reverentes o irreverentes de Borges, de los admirativos juicios de Macedonio, lo que se establece entre ambas escrituras es un toma y daca en el que la identificación se rompe por la ironización de los lugares.

En el año 1924, según la dificultosa cronología de la producción macedoniana, había aparecido en el número 2 de la vanguardista *Proa*, en su segunda época, un artículo de Macedonio titulado «La Metafísica, crítica del conocimiento. La Mística, crítica del Ser»[3]. Un año después, el primer libro de ensayos de Borges, *Inquisiciones*, editado por *Proa* en 1925, incluye dos textos «La nadería de la personalidad» y «La encrucijada de Berkeley» reconocidos en su Advertencia final como: «los dos textos metafísicos que este volumen incluye, fueron pensados a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández (pág. 160)[4]. El propio reconocimiento contiene ya su regateo: el magisterio supuesto se explicita como terreno de una discusión que —al menos en el sentido liberal— implica un intercambio.

Dos objetivos diferentes, creo, guían estos primeros textos, y aunque empresa trivial frente a la densidad de las producciones de ambos autores, me gustaría puntuar ese explicitado terreno de discusión, partiendo de ellos.

[2] *Fernández, Macedonio. Autobiografía citada por Ramón Gómez de la Serna en su Prólogo a* Papeles de Recienvenido. Continuación de la Nada, *Buenos Aires, Losada, 1944, pág. 14.*

[3] *La datación sigue la establecida en la bibliografía de Macedonio realizada por Borinsky, Alicia,* Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación, *Buenos Aires, Corregidor, 1987, pág. 187. Aunque las citas de sus textos, salvo excepción, siguen la edición de Fernández Moreno, César: Fernández, Macedonio:* Museo de la Novela de la Eterna, *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, se consignará la página entre paréntesis.*

[4] *Borges, Jorge Luis:* Inquisiciones, *Buenos Aires, Proa, 1925. Las citas de estos textos siguen esta edición, la página se cosigna entre paréntesis. Debo la posesión de una copia de este texto no reeditado a la eficacia generosa de Enriqueta Morillas.*

La tensión entre la afirmación del ser —lo existente— y la negación del mismo —la nada—, atraviesa la escritura macedoniana tanto en sus escritos metafísicos como en su producción más estrictamente adscribible a lo literario[5]. La argumentación de un idealismo radical, que niega la materia, la causalidad y sus derivados —el tiempo, el espacio, la separación entre realidad exterior e interior, la consistencia del yo— se levanta en los escritos macedonianos como afirmación de lo existente, descrito en su globalidad como el «todo-sintiente». Afirmación enfática, a veces con ribetes sensualistas, a veces desesperados, que conjura un fantasma que deambula y reaparece por los textos de Macedonio: la muerte.

Justamente el punto de partida de su artículo en *Proa* es mostrar la impertinencia de la muerte. El primer movimiento define al hombre como «unidad místico-práctica»; como práctico el hombre persiste en su ser, en su existencia; y como místico, para «enfatizar el ser, porque algo sea siempre y sea más (...) concibe, para contrastarlo, la muerte. ¿Cuál? La suya propia (...) ¿Dónde su muerte? En el pasado y el porvenir, palabras de dos muertes, a los que hace vivos para que contengan su muerte propia imposible. La palabra del ser es el presente. Cree figurarse a veces que su individuo psíquico comenzó en dado tiempo y que será otra vez nada en tiempo que vendrá; que es preexistido y postexistido por el mundo» (pág. 97). La necesidad de afirmación del ser produce la imaginación de su opuesto, la negación; y ésta a su vez trae consigo un conjunto de pseudo-preguntas que se dirigen al origen y al fin del ser, a la figuración de la muerte. Este es el mecanismo causalista por medio del cual se instituyen las categorías que sugieran continuidad: el tiempo, el espacio, el yo, la materia.

Para Macedonio estas figuraciones desvían al hombre de su cualidad mística, por ello la metafísica, como crítica del conocimiento, debe remover estas falaces categorías mostrando por el contrario la unidad del ser y a ello dedica el resto del artículo, refutando «los hueros juegos de Berkeley y Descartes» y afirmando que el «nóumeno» y los imperativos categóricos kantianos son meros verbalismos, ingredientes «a-metafísicos» que Kant utilizó con un sentido filantrópico y tranquilizador, como «actitudes de su caridad hacia los hombres: las creía bienhechoras»[6].

Tornando al terreno de la muerte: en tanto figuración a-perceptiva, pues las «únicas muertes que el hombre conoce son aquellas a que se sobrevive: el sueño profundo, el desmayo y los mínimos instantes de cada día en que nada se siente o piensa» (pág. 97), la muerte es «una obtención momentánea de la estética a costa de la mística». La belleza, opuesta a lo «bonito» en decir de Schopenhauer, se realiza solamente en la tragedia: la belleza, dice, «siempre nos conversa de la muerte».

Todo el fundamento de la metafísica macedoniana parte de esa certeza vivencial que él llama «el asombro de ser, de que algo sea». Este asombro es el que abre la «verdadera percepción»: esta certeza y perplejidad de ser conforma la percepción de la unidad: «La externalidad, la materia, "nuestro cuerpo", y el cuerpo de nadie, no poseído psíquicamente, o cosmos, nada son, son inexistencias. Los estados que llamamos de percepción existen como estados, pero sin objeto; el ser, el mundo, no es

[5] *Vid. el análisis de las diferentes modalidades de la nada en el lenguaje macedoniano en: Barrenechea, Ana María: «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada», en Lafforgue, J. (comp.):* Nueva novela latinoamericana II, *Buenos Aires, Paidós, 1974.*

[6] *En un texto poco difundido,* Codear fuera a Kant es lo primero en Metafísica *(1934), editado por Ilka Krupkin, Buenos Aires, 1966, y que llegó a mis manos por la generosidad innumerable de Rafael Gutiérrez Girardot, las afirmaciones de Macedonio sobre Kant son menos magnánimas. Aparte de negarlo como metafísico, refuta duramente sus teorías estéticas. Como muestra cito su comienzo: «Es hasta poco serio refutar, tomar en serio muchos párrafos —que no proposiciones, porque si las hubo son pocas o no se entienden— de Kant. Así, no hay por donde empezar una computación de la inverosímil insignificancia de su teoría estética, excursión oficiosa, intrincada, con enredos, clasificaciones y denominaciones arbitrarias para disimular su incompetencia y carente vocación, en un asunto al que era escasamente sensible».*

de percepción. No hay objeto; somos lo percibido, y lo que "somos" cuando percibimos, nada es sin el estado de percepción sin sujeto. La percepción, la copresencia sujeto-objeto, es irreal. Todo lo "somos", no lo "percibimos"» (pág. 98). Para Macedonio la categoría mística por excelencia es la intensidad, punto máximo del «sólo pensamiento místico: la identidad ser-presente, que comporta que ser y no ser es imposible, lo mismo en distinto tiempo que al mismo tiempo» (pág. 98).

Si el credo de la mística es el sólo ser presente, y si el nudo de la metafísica parte de la perplejidad de ser para negar todas las categorías a-perceptivas (materia, tiempo, espacio, causalidad, yo) disueltas en una sola constancia —el fenómeno— para cuya «percepción pura» Macedonio propone como métodos básicos la contemplación —esfuerzo de atención lógica que lleva a depurar la percepción de los fenómenos— y la pasión —en su sentido de pathos— como procedimiento[7], ¿cuál es el lugar del lenguaje?, ¿cuál el de la palabra?

En un texto anterior, «Bases en metafísica» (1908) afirmaba: «Es gran espectáculo de tortura, de instinto humano en fiebre angustiosa y embriagadora, la busca de una posición mental frente al fenómeno, que nos exhibe la literatura metafísica. Su situación hoy y siempre es la de todas las búsquedas humanas y necesidades morales: todo balbuceado, nada dicho» (pág. 68). Este «balbuceo», convertido en «situación», expresa el lugar de la palabra en la propuesta macedoniana: si el ser y el presente son idénticos, toda palabra es plena y varia; niega así la idea del lenguaje como sucesión, como expresión de la temporalidad o de la espacialidad. La ley de coherencia que el discurso parece imponer es efecto de la ilusoriedad causalista que afirma la existencia de un yo que enuncia, una realidad a la que se refiere, etc. agrediendo el tan llevado y traído tema de la comunicabilidad del lenguaje. Enunciar es significar. Todo lo dicho es nada.

Más aún, esta propuesta ataca a un punto nodal de lo «literario»: la literatura se erige como discurso de «otra cosa», como presencia de una supuesta ausencia, como negación de su presencia. Por ello Macedonio afirmará la letra, la escritura como plena presencia; una letra despojada de toda alusión a lo «literario», entendido como conjunto de causalidades —lógica del discurso, yo, temporalidad—, «coqueterías literarias», dice, que se desentienden del fenómeno. No se le esconde, empero, que el idioma es algo que se comparte, por ello la permanente cautela: todo lo escrito es «provisional», «inacabado», «infiel».

Anota Piglia: «El pensamiento negativo en Macedonio Fernández. La nada: todas las variantes de la negación (paradojas, non-sense, anti-novela, anti-realismo). Sobre todo la negatividad lingüística: el placer hermético. El idiolecto, la lengua cifrada y personal. Creación de un nuevo lenguaje como utopía máxima: escribir en una lengua que no existe. El fraseo macedoniano: los verbos en infinitivo, el hipérbaton. La sintaxis arcaizante del habla popular»[8].

Más aún: «La palabra del ser es el presente» —afila Macedonio— en un sentido literal: sólo el «balbuceo» es la palabra del ser.

[7] *Vid. al respecto los textos: Fernández, M.: «Bases en Metafísica» (1908) y «La Metafísica» (1908), Ed.* cit., *pág. 65 y ss. y «Ediciones pro fantasía y expectación», pág. 101 y ss. En cuanto a la relación de su filosofía con sus propuestas estéticas me he referido a ella en: «Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, J. Luis Borges: el cruce vanguardista y la agonía de la novela» en Mattalía, S. (coord.):* Borges entre la tradición y la vanguardia, *Valencia, Generalitat Valenciana, 1990; y «Trivialidad y metafísica en Macedonio Fernández o el Cosmos convertido en un zapallo», en Morillas, E. (ed.):* El relato fantástico en España e Hispanoamérica, *Madrid, Ed. Siruela, 1991.*

[8] *Piglia, Ricardo: «Notas sobre Macedonio en un Diario», en* Prisión perpetua, *Sudamericana, Buenos Aires, 1988, pág. 91. Vid. Mattalía, Sonia y Company, Juan Miguel: «Lo real como imposible en Borges»,* Cuadernos hispanoamericanos, n.° 431, año 1986.

En sus ensayos sobre la nueva estética Macedonio apuntará a la creación de una nueva escritura, despojada de toda suscitación «literaria» (ilusión de sensorialidad, sonoridad, etc. a las que califica de «extra-artísticas»). Así afirma que «un arte es tanto más puro cuanto menos grato a los sentidos es un órgano o medio de comunicación (...) los desagradables signos de la escritura son también puros de toda sensorialidad». La escritura es, además, el espacio de una libertad —ese espacio neutro donde el ser se confirma en su dispersión y su unidad—[9] y el efecto buscado: un efecto conciencial en el lector para desestructurar su ilusión de consistencia. Por ello, esa negatividad a la que apunta Piglia, se erige como una nueva forma de enunciación: no asertiva, no dirigida, y en permanente afirmación de su ser —esto es de su literalidad— y una nueva forma de leer, dispersa, plural, «salteada» como corresponde a una escritura «balbuceada».

La estética que Macedonio construye apunta a una utopía: la de la construcción de una escritura-lectura plural, móvil, colectiva; en la cual la enunciación explota y, obscenamente, muestra su propia condición de aparato de control/acotación de los discursos.

«La nadería de la personalidad» se mueve sobre una diversa lógica discursiva, una lógica que aunque explicita su pretensión de desechar toda «urdimbre lógica» y «hacinar ejemplos» erige en el texto una linealidad argumental casi silogística: parte de unos objetivos explícitos —«Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo (...) Pienso probar que la personalidad es una trasoñación consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderas metafísicas ni realidad entrañal.»— (pág. 84); explicita un método ejemplificador, lo desarrolla y concluye la demostración de su tesis. Por el envés de la especulación metafísica y en contrapunteo permanente con ella, el gesto que atraviesa este primario artículo borgeano da primacía al espacio de la creación artística: «(...) aplicar a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy» (pág. 84).

La negación del yo se concentra en poner en cuestión tres conceptos, que luego se confirmarán en la producción posterior: el sujeto como principio unificado, y de él la discusión de la temporalidad en su vivencia más personal: la memoria como base de la identidad.

La única marca del sujeto es una persistente sensación de extrañeza frente al sí mismo, tanto en el presente como en el pasado. El ejemplo borgiano es Torres de Villarroel, «sistematizador de Quevedo» quien, en su decir, «palpó su fundamental incongruencia; vio que era semejante a los otros, vale decir, que no era nadie, y que era apenas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo» (pág. 89). Así la memoria, «erario de recuerdos», depositaria personal del tiempo y garantía de la continuidad de la identidad, no es otra cosa que la discontinuidad innumerable de los estados de conciencia; la certeza del ser, una discontinuidad de sensaciones experienciales.

[9] *Vid. García, Germán:* Macedonio Fernández: la escritura en objeto, *especialmente cap. 8 y 9; Buenos Aires, Siglo XXI, 1975; y Jitrik, Noé: «La "novela futura" de Macedonio Fernández», en Lafforgue, J. (comp.):* Nueva narrativa hispanoamericana 2, *Ed.* cit.

«La encrucijada de Berkeley» se presenta como una revisión de «La nadería...», por ser éste un texto «demasiadamente mortificado de la literatura». De la afirmación de Berkeley, «esse rerum est percipi: la perceptibilidad es el ser de las cosas», Borges radicaliza y hace extensivo al espíritu la condición de inexistente que el obispo atribuía a la materia, para entre otras cosas distinguir entre el Berkeley pensador y el teólogo; si el primero podía ejercer de desmenuzador, desquiciador del universo, el segundo debía inventarse un espíritu eterno. Según palabras de este agudísimo Borges joven: «Dios le sirvió de argamasa para empalmar los trozos dispersos del mundo o, con más propiedad, hizo de nexo para las cuentas desparramadas de las diversas percepciones e ideas» (pág. 114). Al quitar la hipótesis de la unidad del espíritu —cuya máxima expresión es la divinidad— «ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño sin soñador» (pág. 115). Desde donde se hace imposible mantener las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo.

Pero cabe remarcar que el sujeto al que Borges cuestiona se perfila siempre en relación al texto escrito: «¿Eres tú acaso al sopesar estas inquietudes algo más que una indiferencia resbalante sobre la argumentación que señalo? (...) Yo, al escribirlas, sólo soy una certidumbre que inquiere las palabras más aptas para persuadir tu atención», dice en «La nadería...». Entre esa «indiferencia resbalante» que lee y esa «certidumbre» que escribe se desliza una preocupación claramente literaria: la de persuadir, esto es la de producir un efecto de lectura. La brecha entre el emisor y el receptor se balancea por medio del trabajo textual: en Borges el texto tiene la última palabra. Entre la indiferencia y la certidumbre se establece un duelo que se resuelve en la estrategia narrativa.

La preocupación borgiana configura un proyecto deconstructivo estético más que filosófico, que arremete contra las propuestas decimonónicas; su objetivo más inmediato, más pragmático, se mantiene siempre en el terreno de lo literario como sistema. Su ironía carga contra «el vocinglero individualismo» como expresión de una doble vertiente ideológica hegemónica en la producción artística, a la que Borges ataca frontalmente. Por una parte, la idea de la expresividad de lo literario como marca distintiva: si cualquier instante «puede formar, en su breve plazo, nuestra esencialidad», en el terreno de «la literatura esto significa que procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma» (pág. 91). Por otra, la «egolatría romántica», que a su vez, implica la idea de la búsqueda de la originalidad como gesto directriz del trabajo artístico y el concepto de mímesis realista; su cuestionamiento de la estética decimonónica, a la que califica de «raigalmene subjetiva» se dirige a poner en solfa sus procedimientos —desde el desborde enumerativo de Whitman hasta la vocación hiperrealista del cubismo de Picasso—.

Años después, en «La postulación de la realidad», incluido en *Discusión* (1932), siguiendo y deshistorizando la arquetípica división entre clásicos y románticos, Borges manifiesta la pobreza de la inquietud romántica por la expresividad, que surge de

su desconfianza en el lenguaje. «El clásico —afirma— no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos». El proceso abstractivo y generalizador de los clásicos se plantea como una característica general del movimiento perceptivo del hombre; y la virtud de la escritura clásica es, justamente, prescindir de la pluralidad, de la diferencia, de la individualidad, para ella «la literatura es siempre una sola». Para ellos «el hallazgo romántico de la personalidad no era ni presentido».

Es altamente significativo que en un mismo arco Borges une el principio de realidad clásico con la paternidad, cuando dice: «La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza, como la paternidad para cierto personaje de Lehrjahre. La que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial. No inquiero ilustraciones: todas las páginas de prosa o de verso que son profesionalmente actuales pueden ser interrogadas con éxito»[10]. Justamente la estabilidad del orden simbólico que propone la literatura clásica es la que Borges intentará desestabilizar, pero eludiendo el criticismo romántico que se afianza en la diferencia. Su estrategia será, por el contrario, mimetizar ese orden estatuido para corroerlo desde su interior. Es ésa la clave de su teoría del relato, de su poética narrativa: producir un efecto de máxima coherencia y trabajar la tersura de lo simbólico, pero mechándolo de incertidumbres.

La exploración borgeana de estos ensayos primerizos se dirige a un encuentro: el de su teoría del relato breve, que será explicitada en la década siguiente en diversos textos. En «El arte narrativo y la magia», incluido en *Discusión* (1932), Borges arremete contra la concepción del realismo decimonónico, pero no cuestionando la causalidad a la que reconoce como «el problema central de la narrativa» sino contra su efecto de realidad que pretende, «a través de una concatenación de motivos» no diferir del mundo real, para luego reivindicar una causalidad diferente, la del relato de aventuras, del relato breve, del cine: «Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia». Orden que, párrafos más adelante, definirá como «la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción»[11]. Su poética narrativa ejercitará esta pesadilla.

Por otra parte, estas primeras *Inquisiciones* abren brecha hacia el feroz antipsicologismo de Borges, no sólo porque señalan la ficcionalidad del yo, de la personalidad, del individualismo, sino porque desde ellas se niega el principio del personaje como unidad consistente, característico de la «morosa novela de caracteres», y se esboza el concepto de personaje como lugar, como función, definido entre la carencia de atribuciones particulares y lo abstracto arquetípico, que Borges comienza a ensayar ya en su *Historia universal de la infamia* (1935). También, porque en ellos se cuestiona al autor como lugar individual creativo, como referencialidad biográfico-histórica, y se lo hace ingresar en la categoría de efecto textual. El énfasis de la escritura borgeana se concentrará, justamente, en borrar las marcas referenciales extratextuales de la fuente de la enunciación.

[10] *Borges, Jorge Luis: «La postulación de la realidad»,* Discusión *(1932),* O.C., *Ed.* cit., *pág. 217.*

[11] *Borges, Jorge Luis: «El arte narrativo y la magia»,* Discusión *(1932), en* op. cit., *pág. 230.*

La crítica fundamental hacia el psicologismo novelesco se explicita con diáfana claridad y gracioso malhumor en el prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares: «Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden»[12]. Justamente el empeño de la novela psicológica por borrar su carácter de «artificio verbal» es el centro de la verosimilitud del realismo; su desorden proviene de la búsqueda de la expresividad, de la caracterización individual, no sólo de su concepto de mímesis y de verosimilitud referencialista. Es ésta la que la hace incongruente y, también, abundante (palabra que debería haber entrado en la expurgación que Borges hace en sus *Inquisiciones* junto con «inefable», «misterio» y «azul» todas ellas patrimonio inexcusable de «poetas rebañegos», ejercitadores de «tintorería literaria»)[13]; es ésta la que convierte a «algunas páginas, algunos capítulos» de Proust en «inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día»[14].

No deja de ser singular la identificación que Borges realiza en «La nadería...» entre el antipsicologismo clásico y el de las «tendencias más díscolas de hoy» —se refiere, evidentemente a las vanguardias—, quizá porque este joven Borges, metido de lleno en la desestructuración de los inmediatos precedentes del epos y de lo lírico, advierte que la «nueva literatura» está construyendo un nuevo espacio de ordenación simbólica relacionado con la desindividuación, la horizontalidad y el surgimiento de una subjetividad distanciada de la estatuida por el paradigma romántico.

Desde una puntuación literaturizante de estos dos textos calificados como «metafísicos», se induce, claro está, que la preocupación del joven Borges —diferenciada de la del viejo Macedonio— se concentra en la estética. Verdad de perogrullo que el propio Borges definiría años después, en el Epílogo de *Otras Inquisiciones*, como indicio de su «escepticismo esencial». Cercanísima a ese Borges que afirmaría, al finalizar su convincente refutación del tiempo: «Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparente y consuelos secretos. Nuestro destino (...) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho»[15].

Ahora bien, esta apuntación perogrullesca vendría a explicarme la distante posición de Borges frente a la metafísica y a la literatura balbuceante de Macedonio: desde su confesado escepticismo, Borges levanta, frente a la primacía de la letra, frente a la negatividad, frente a ese regodeo de la nada que hace explotar la enunciación en Macedonio, una afirmación irónica —resignada y deconstructora a la vez— del orden simbólico, sobre el cual erige la máxima congruencia de su mundo ficcional.

La ironía borgeana se detiene en el momento mismo en que la enunciación va a explotar: frente a la incongruencia, al balbuceo, a la utopía macedoniana, Borges explora la congruencia, señala las leyes de la ley y lo distinto de la ley. Su tarea, oblicua e irónica, afirma una especie de hipertextualidad: textos de textos, donde escritor

[12] *Borges, Jorge Luis: «Prólogo» a Bioy Casares, A.:* La invención de Morel; *cito por la edición de Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 89.*

[13] *Borges, Jorge Luis: «Ejecución de tres palabras»,* Inquisiciones, *Ed.* cit., *pág. 153.*

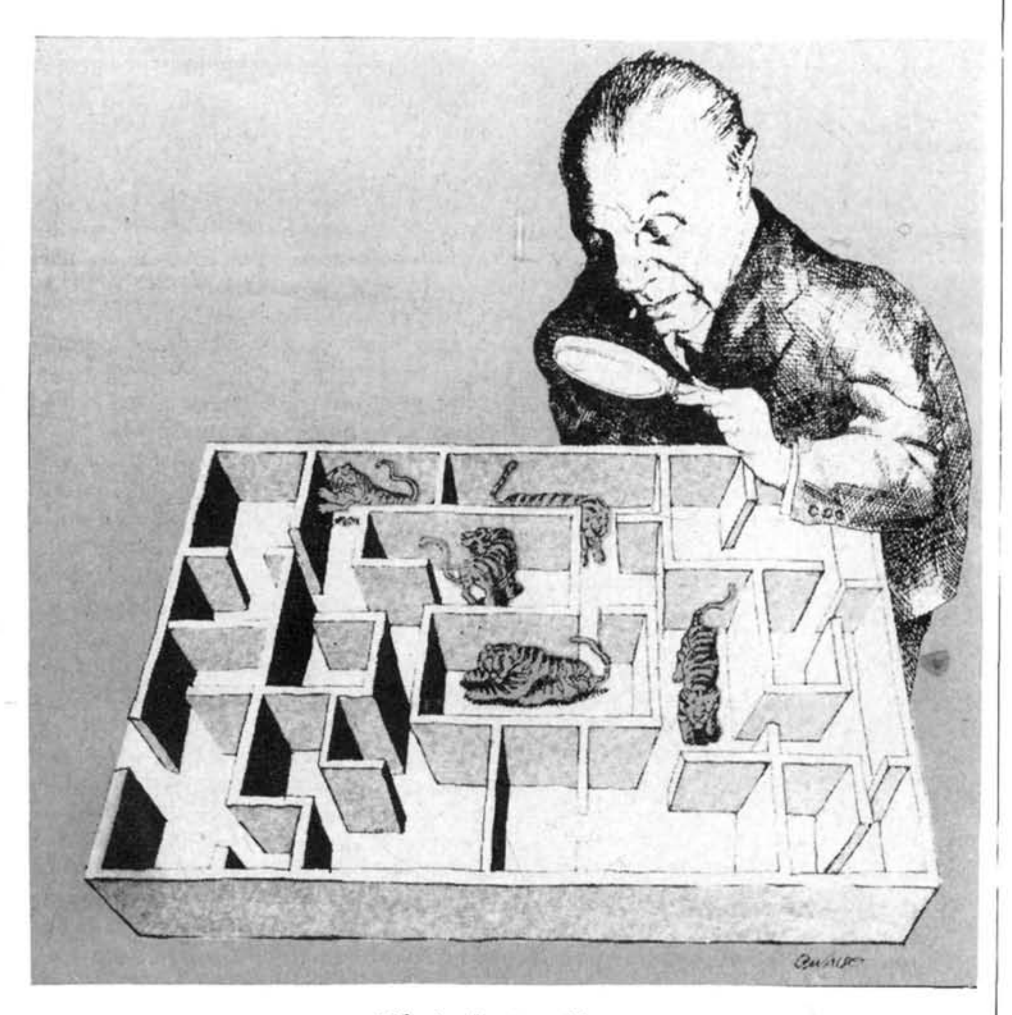
[14] *Borges, Jorge Luis: «Prólogo» a* La invención de Morel, *Ed.* cit.

[15] *Borges, Jorge Luis: «Nueva refutación del tiempo»,* Obras completas, *Buenos Aires, Emecé, 1977, pág. 771.*

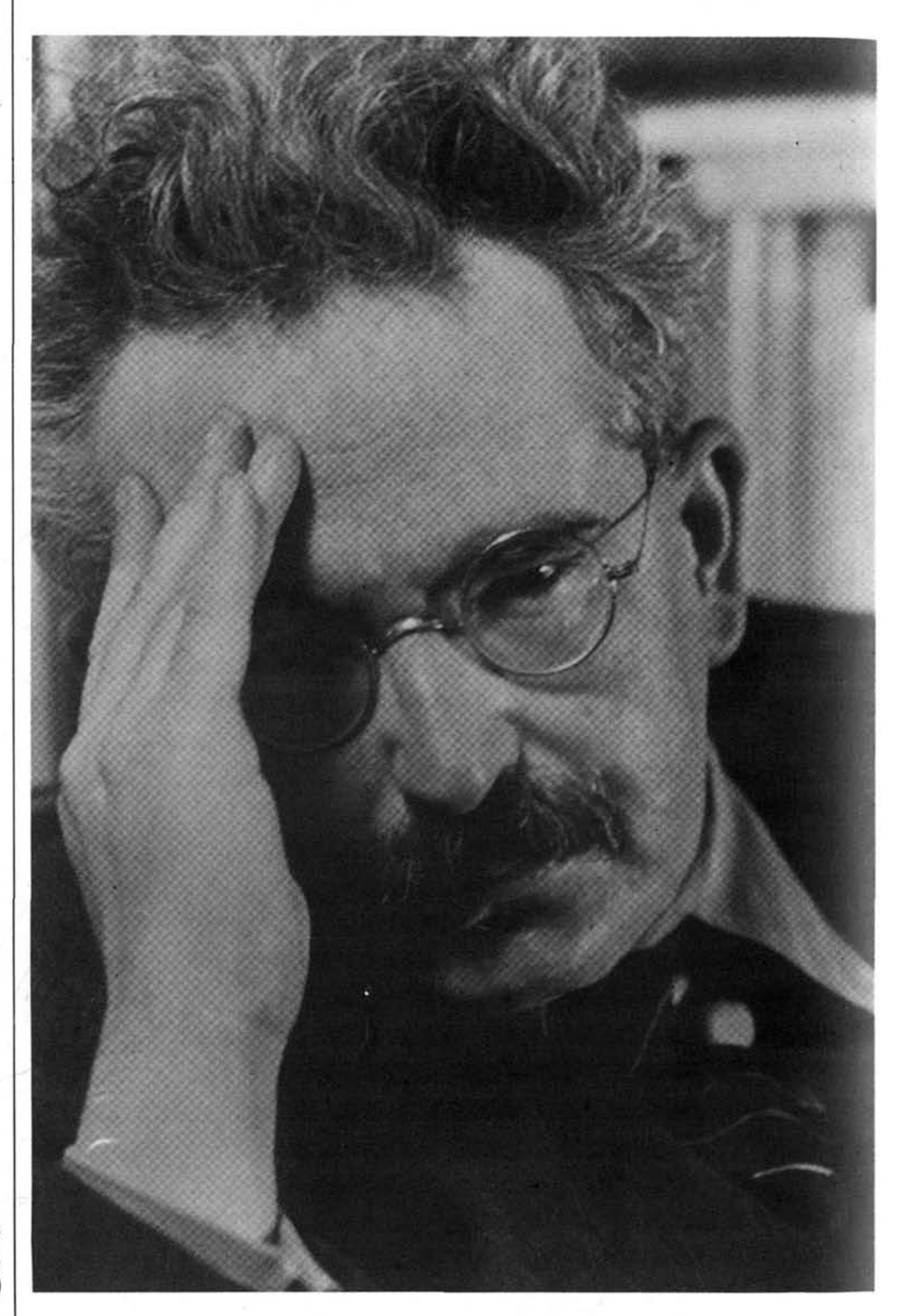


y lector se funden, pero no por un efecto de transformación conciencial, sino porque escritor y lector son dos lugares homologables: el escritor es un lector. Y, ya se sabe, la actividad de leer es más civilizada, más resignada, y pertenece a esos búhos siniestros que traman la supercheria del arte y se entretienen en tejer naderías.

Sonia Mattalía



Dibujo de Oswaldo



Walter Benjamin en París (fotografía de Gisèle Freund, 1938)



Borges y Benjamin

La ciudad como escritura y la pasión de la memoria

I

Pudieron haberse conocido sus pasos pudieron haberse cruzado en aquella silenciosa Suiza que los cobijó mientras Europa se desangraba en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Uno provenía de lejanas comarcas, de un paisaje extraño y exótico, casi inimaginable para un refinado exponente de la cultura del viejo mundo. Pero, sin embargo, en aquellos márgenes sureños —donde todavía las tradiciones estaban por fundarse o fundándose— sus lecturas urdieron una trama cosmopolita, sus ojos fatigaron —hacia todas las direcciones— la tradición de Occidente. Europa estaba en él, en algún momento su destino tenía que inscribirse en su geografía. El otro venía del centro, de una tierra de inauditas contraposiciones, la patria de Goethe y de Wagner, de ese territorio de lo bello y de lo monstruoso, de la pasión y del espanto; lugar de alquimias, de experimentaciones asombrosas y cargadas de peligro. Extasis y decadencia de la cultura moderna. País de genios y de exaltados guerreros ansiosos por imitar a sus ilustres antepasados, de eruditos ecuménicos y de fervientes patriotas; una incógnita de humanismo y de barbarie. Uno provenía de un mundo abierto a lo nuevo, excitado por su inaudita juventud, carente de tradiciones propias y ansioso por beber en las fuentes de la cultura clásica; el otro se sabía antiguo, cansado, arrojando sus últimas descargas viriles antes de agotarse definitivamente. El primero veía a Europa a través de un espejo atemporal, imaginario, que le devolvía imágenes que ya habían dejado de existir; el segundo urgaba en la memoria de sus tradiciones para intentar comprender el sentido de esa decadencia, el rumbo de esa marcha fatigada.

Uno llegó a Suiza siguiendo los pasos de un padre destinado a la ceguera —destino que, un día, también lo alcanzaría—; ignorantes de los huracanes destructores que

amenazaban el cielo europeo. El otro cruzó la frontera impulsado por sus convicciones pacifistas, optando por el erudito contra el patriota. A lo largo de su dilatada vida el primero de nuestros viajeros tendría oportunidad de manifestar una misma convicción cosmpolita y alejada de cualquier veleidad nacionalista. Sus pasos, ahora lo sabemos, pudieron haberse cruzado; uno vivió en Ginebra, la ciudad de Calvino y de Rousseau, del puritanismo —que el joven sureño llevaba en la sangre a través de sus antepasados ingleses— y de las ideas revolucionarias, una ciudad para ser caminada por un adolescente hambriento de novedades, de saberes escondidos en viejas librerías, afiebrado por todo lo que se le ofrecía: los libros, las lenguas y las experimentaciones de los sentidos. El otro vivió en Berna, ciudad callada y bucólica, orgullosa de su provincianismo, lugar ideal para aquel que desea «salir» de los tumultos del presente para sumergirse en las tradiciones del romanticismo alemán.

Ginebra fue, para el viajero de tierras lejanas, la magia de lo iniciático, allí donde despiertan los sentidos y la imagen del mundo va cobrando una forma definida (décadas después, en su ancianidad oracular, recordaría aquellos años como los más felices de su vida, y aquella ciudad como su paraíso personal). Para el alemán, Berna fue una ciudad de tránsito, un refugio momentáneo alejado de los tumultos contemporáneos; allí profundizó algunas de sus primeras ideas discutiendo apasionadamente con su amigo Scholem sobre el lenguaje y Kant, sobre el romanticismo y el Talmud, sobre literatura, matemáticas y anarquismo; sólo un tema estaba explícitamente prohibido: la guerra que atronaba del otro lado de la frontera. Sorprendente simetría: uno vivía la dicha adolescente que es, también, una forma del ensimismamiento, un salir al mundo para encontrarse a uno mismo y beber hasta embriagarse de todas las fuentes y viajar por los vericuetos insondables de la amistad, del amor y de los libros. El otro, consciente del drama final de una época histórica, eligió un escenario apartado, prefirió la tranquilidad del erudito en su gabinete de trabajo, del viajero intelectual que pone entre paréntesis a su tiempo mientras se desplaza hacia otros lugares.

En Ginebra, Borges amplió la biblioteca de su padre (de la que —diría más tarde— nunca salió), dejó atrás la casona de Palermo y pudo mirar del otro lado de las altas verjas creciendo con independencia, eligiendo sus propias lecturas, viviendo sus propias experiencias. Ginebra fue también para él el idioma alemán y, sobre todo, fue la ciudad donde se encontró con la obra de Schopenhauer —el filósofo de su vida—. «Si el enigma del universo puede reducirse a palabras —diría años después—, creo que esas palabras se encuentran en sus obras». Pero la lengua de Lutero le abrió un mundo inmenso, lo acercó a Heine y a la extraña obra de Gustav Meyrink, especialmente su *Golem;* le permitió incursionar en las antiguas tradiciones germánicas que, luego lo descubriría, acabarían conduciéndolo hacia otra de sus pasiones: la vieja literatura anglosajona y escandinava. Pero Ginebra fue, sobre todo, el descubrimiento de Walt Whitman, un descubrimiento casual en una librería de viejo, que influyó decisivamente en su obra poética y que lo acompañaría a lo largo de su vida, y junto al poeta norteamericano también se topó con Rilke. Podríamos agregar otros hallaz-



gos fundamentales: allí leyó con intensidad a De Quincey y a Carlyle, a Flaubert y a Baudelaire, a Chesterton y a Rimbaud, a Hugo y a Zola. Recorrer librerías de viejo para tropezarse fortuitamente con algún autor que luego sería esencial en su vida lo asemeja a nuestro segundo personaje. En Berna, Benjamin, acompañado de Dora, su esposa, y de Gershom Scholem, su amigo, continuó su parábola intelectual, profundizó sus interrogantes sobre el destino de la cultura moderna. En la capital suiza leyó con particular intensidad a Kant y discutió largamente con Scholem sobre temas judaicos mientras proseguía sus investigaciones sobre los románticos alemanes destinadas a convertirse en su tesis doctoral. Suiza significó para Benjamin un interregno, tomar distancia de sus padres, del militarismo germano, de una guerra despiadada que estaba destruyendo lo mejor del sueño decimonónico; pero también supuso, a través de sus debates con Scholem, profundizar en sus inquietudes teológicas, en sus indagaciones lingüísticas y en lo que luego serían sus vagabundeos por la protohistoria de la modernidad.

Para Borges, Ginebra fue, y esto no deja de ser sorprendente, la posibilidad de mirar de otro modo su lugar de procedencia, de recorrer con la memoria la ciudad lejana, esa Buenos Aires que iría adquiriendo rasgos míticos. La distancia le abrió un mundo inesperado, descubrió que no había incompatibilidad entre esa cultura que estaba adquiriendo apresuradamente en Ginebra y ese mundo semibárbaro que había conocido o entrevisto en el Palermo de su infancia. Suiza fue, para el joven Borges, el descubrimiento fascinante del cosmopolitismo de la cultura. Allí pudo entremezclar libros y autores: a Lugones con Whitman, a Hernández con De Quincey, a Sarmiento con Verlaine. La inconmensurable inmensidad de la pampa encontró un lugar en las laberínticas callejuelas de la vieja Ginebra, del mismo modo en que, pasados los años de formación, esas vivencias disímiles encontrarían su perfecta conjunción en su obra literaria.

Su aprendizaje, antes de llegar a Europa, se circunscribió a la biblioteca de su padre que, para el niño de aquel entonces, era vasta como el universo, laberíntica como el palacio de Minos y maravillosa como *Las mil y una noches* —cuyas inolvidables ficciones leyó en aquellos años dichosos—. Allí Borges se convirtió en un verdadero lector, viviendo —como sólo un niño puede hacerlo— la plena realidad de la literatura. Ginebra fue otra cosa (aunque nunca perdería, a lo largo de su dilatada vida, esa pasión infantil por la lectura desinteresada, por esa biblioteca de «la que nunca salió» y que fundó, de una vez y para siempre, su imagen en el mundo; Borges escribiría, más adelante, que vivió preso de sus «extraordinarios sortilegios»). En la ciudad de Calvino pudo vagar solitario y libre, sin ataduras, fatigando cuadra tras cuadra, urgando en viejas librerías que lo transportaban, a través de sus encuentros, hacia todas las regiones de la literatura y del pensamiento. Allí pudo literalmente perderse, practicando el arte del vagabundeo que es el único que nos permite —como diría Benjamin— conocer a fondo una ciudad. En Ginebra, Borges también cultivó la amistad y descubrió sus bondades, del mismo modo que experimentó por primera vez las necesidades sexuales. La ciudad y los libros educaron al joven porteño, perfeccio-

naron lo que ya había ido adquiriendo en la biblioteca de Palermo. «Menos que las escuelas me ha educado una biblioteca —la de mi padre—; pese a las vicisitudes del tiempo y de las geografías, creo no haber leído en vano aquellos queridos volúmenes» *(O.C.,* pág. 236).

Para Borges, Europa significó, como ya lo mencionamos, un doble descubrimiento: el del cosmopolitismo cultural y el de la libertad adolescente, por un lado, y, por el otro y de no menor importancia, la profunda percepción de Buenos Aires como memoria activada en el presente. En el poema «Arrabal» que integra *Fervor de Buenos Aires* (el primer libro que escribió después de regresar de Europa) Borges expresa paradigmáticamente lo que intentamos señalar:

> Esta ciudad que yo creí mi pasado es mi porvenir, mi presente; los años que he vivido en Europa son ilusorios, yo estuve siempre (y estaré) en Buenos Aires.

La experiencia europea —primero Ginebra y después España— refuerza los lazos con su ciudad natal, le ofrece una percepción más honda del cruce entre su escritura y Buenos Aires que se va convirtiendo paulatinamente en el inicio y el destino final de todos sus peregrinajes. Lo único real, junto con los libros leídos o por leer, son las calles de Buenos Aires, Palermo, el sur, Adrogué, el hotel «Las delicias», un patio profundo, una caminata nocturna con algún amigo (recuperando sus salidas ginebrinas y, luego, en las ciudades españolas), una conversación en un café del Once con Macedonio Fernández. Ciudad-refugio, espacio para una errancia lúdica, cobertura ontológica, patria contra los exilios. Europa, en cambio, es «ilusoria», una parada fugaz, una visión relampagueante e iluminadora que, a lo largo de los años acabaría entrelazada con su comarca sureña. En esos años juveniles Borges todavía no tiene tiempo para sentir la nostalgia de una juventud que se le escapa de las manos como la arena del mar; todo su fervor está puesto en Buenos Aires. Pero al final de su vida recordará con esa nostalgia de la que carecía en los años veinte, una nostalgia nacida del paso del tiempo y de la vida que lentamente se escabulle, a Ginebra, su «otra» ciudad, la de la adolescencia, la de la amistad, la antigua y venerable ciudad de Calvino, la que vuelve a través de la lucidez implacable del recuerdo. Allí sí se da el cruce entre Buenos Aires —la eterna— y Ginebra —la de la felicidad—.

La escritura de Borges, como también la de Walter Benjamin, se asemeja a su caminar la ciudad, con su ritmo, con la limpieza del azar, de las calles que se entrelazan en un laberinto cuya salida ya está destinada. La narrativa de Borges se sostiene (en uno de sus pilares) en la ciudad y en su experiencia de caminante.

> las encrucijadas oscuras
> que lancean cuatro infinitas distancias
> en arrabales de silencio
> «Cercanías»

En estos versos quizá se encierra la visión borgiana de la ciudad. Metáfora (que también encontraremos en Benjamin) que reúne «encrucijadas» e «infinitas distan-

cias»; visión de un imposible acabamiento, de una vagancia por «arrabales de silencio» que prolongan hacia todos lados los tentáculos de la ciudad. ¿Cómo caminarla? ¿Hacia dónde ir? Bejamin dirá que sólo se conoce verdaderamente una ciudad cuando uno ha aprendido a perderse en ella, cuando se la ha penetrado y atravesado por los cuatro puntos cardinales (Borges en «La muerte y la brújula» construye una imagen de la ciudad solidaria con la mirada benjaminiana). La metrópolis como un manto velado que con infinita paciencia puede ir descorriendo el caminante; pero también la ciudad como memoria, casi como experiencia anacronizante que conmueve el andar distraído del paseante que busca a su alrededor lo que ya ha dejado de existir, aquello que se ha perdido entre los pliegues del recuerdo. «La imagen que tenemos de la ciudad —escribe Borges en «El indigno»— siempre es algo anacrónica. El café ha degenerado en bar; el zaguán que nos dejaba entrever los patios y la parra es ahora un borroso corredor con un ascensor en el fondo». Quien se ha perdido sabiamente en una ciudad es capaz de romper la monotonía de la sucesión temporal, de escaparle a esa forma mefistofélica de destrucción de la memoria que es el progreso; pero también es posible percibir de otro modo el desplazamiento del presente hacia el futuro, porque «...al igual que hay plantas de las cuales se dice que poseen el don de hacer ver el futuro, existen también lugares que tienen la misma facultad. En su mayoría son lugares abandonados, como copas de árboles que están junto a los muros, callejones sin salida, jardines delante de las casas donde jamás persona alguna se detiene. En esos lugares parece haber pasado todo lo que aún nos espera» (Benjamin: *Infancia en Berlín*, pág. 25). Jeroglífico que el caminante busca descifrar, espacio donde se mezclan realidad y ficción y donde la escritura va encontrando su ritmo, sus temas, haciéndose cargo de las oscuridades que encierra el paisaje urbano, de sus infinitos vericuetos y de sus fantasmagóricas siluetas que la atraviesan confusamente en múltiples direcciones. Quizá de ahí nazca esa inaudita necesidad de perderse en calles laberínticas que pueden esconder sorprendentes secretos o revelarnos la trama escurridiza del futuro, no en las formas esplendorosas que adquiere en los monumentos ejemplares del presente, sino en sus ruinas, en sus rincones olvidados y en sus desechos, allí donde lo «moderno» nos vuelve su otro rostro. Del mismo modo que a la ciudad hay que descifrarla, la literatura —como acertadamente escribe David Arrigucci— es para Borges «un arte del desciframiento», impulsada por una inacabable «curiosidad intelectual» que se asemeja a la actitud inquisitiva ante los libros y el universo. Para Borges caminar la ciudad supone reencontrarse con el pasado, viajar hacia esos penumbrosos y olvidados rincones de la memoria; ya que para el autor de *El Aleph* «poseemos lo que perdemos; acaso es ése el encanto que tiene el pasado. El presente carece de ese encanto. Yo creo que el pasado es una de las formas más bellas de lo perdido» (en R. Alifano, *Borges, biografía verbal*, pág. 71). Su anacrónica manera de caminar Buenos Aires simboliza con extraordinaria ejemplaridad el sentimiento borgiano del pasado como «una de las formas más bellas de lo perdido». En *Siete Noches* Borges se detiene, con la morosidad del conversador infatigable, en sus re-

cuerdos, y desanda, a través de las palabras ese sentimiento de una nostalgia vivida como ensoñación (también Benjamin amparó su escritura, y su visión del presente, en esa peculiar *sensibilidad que sólo fecunda la nostalgia*). «Si yo pienso en Buenos Aires —nos comenta el Borges anciano—, pienso en el Buenos Aires que conocí cuando era chico: de casas bajas, de patios, de zaguanes, de aljibes con una tortuga, de ventanas de reja, y ese Buenos Aires antes era todo Buenos Aires. Ahora sólo se conserva en el barrio del Sur» (*O.C.*, pág. 279). Literatura urbana, atravesada inextricablemente por el laberinto de calles que pueblan sus sueños, de un tiempo que ha roto su linealidad y que entrelaza festivamente la lejanía de lo ya vivido con la urgencia de lo actual; ensayismo plegado a los vaivenes sorprendentes y sorpresivos del caminante que, a paso descompasado, recorre infatigablemente la metrópolis, dejándose conducir por su ritmo, mezclando sabiamente azar y certidumbre. Borges y Benjamin, dos escrituras de la ciudad y en la ciudad, amparadas por sus encuentros y sus extravíos, ansiosas de la novedad de cada esquina y de la repetición balsámica de lo conocido. Ciudad de la infancia, aventura de las tardes de verano, magnífica y aterrorizadora; ciudad de la adolescencia, erótica vivencia de la infinitud, del descubrimiento, de la salvaje libertad; ciudad que lentamente se va convirtiendo en recuerdo, ámbito trabajado por la memoria, espanto del ayer despiadadamente ido. Metáfora del universo, escenario inabarcable de la vida.

II

Borges ve a Buenos Aires con ojos antiguos; su visión de la ciudad no es contemporánea, una experiencia concreta del presente, sino que se remonta a su infancia y a lo que vieron y vivieron sus antepasados (quizá la ceguera —el destino de los Borges— significó, como a Funes la postración, la recurrencia, en el escritor, de la memoria como la fuente de sus narraciones). Borges regresa una y otra vez a la Buenos Aires de Rosas, la ciudad baja, con patios y con zaguanes, una ciudad todavía provinciana que no ha dejado de ser una gran aldea, con sus orilleros y sus márgenes abiertos a la inmensidad de la llanura y el desierto. Borges nos habla del Sur como si fuera el último resto de esa ciudad mítica desaparecida; escuchemos sus palabras: «Y la alegría de volver al barrio de Monserrat, en el Sur. Para todos los porteños el Sur es, de un modo secreto, el centro secreto de Buenos Aires. No el otro centro, un poco ostentoso, que mostramos a los turistas [...]. El Sur vendría a ser el modesto centro secreto de Buenos Aires» (*O.C.*, pág. 279). Y su escritura persigue esas formas fantasmales que los ojos enceguecidos siguen vislumbrando en las calles de una ciudad metamorfoseada. Borges es la memoria literaria de una Buenos Aires desvanecida en el vaporoso recuerdo de su madre. Ciudad de la memoria que reinstala en el presente el laberinto mágico de los orígenes. Para Borges su destino de escritor está inescindiblemente entretejido con esa experiencia anacronizante de Buenos Aires. El autor de

Ficciones relata que debe a su hermana Norah su imagen imperecedera de la ciudad del Plata, porque «ella descubrió algo que yo solo no habría descubierto. Ella descubrió que Buenos Aires era una ciudad muy dilatada, de casas bajas, con patios, que era una ciudad horizontal (ahora es vertical). Ella me dijo a mí: "¡Qué raro! Esta ciudad, tan larga y tan chata, y sin embargo queda bien". Y de ahí salió *Fervor de Buenos Aires;* toda mi literatura, digamos...» *(Borges el memorioso,* conversaciones de J.L. Borges con A. Carrizo, pág. 74). Borges sintió, cuando fue nombrado en 1955 director de la Biblioteca Nacional, que volvía al barrio de sus mayores, que volvía a encontrarse en esas calles demarcatorias y esenciales. Hay en él una suerte de sacralización de la ciudad que se expresa claramente en sus primeros libros. Al caminar la ciudad y al describir literariamente esas experiencias y esos recuerdos de familia, Borges se aparta de toda exaltación de la modernización, porque no le interesa la ciudad que emerge de la piqueta modernizadora.

Barrios oscuros y bajos, casas con patio, zaguán y aljibe, territorio de personajes corridos por la historia, calles tortuosas, ésa es la ciudad del escritor, ésa es la que su memoria recorre minuciosamente entretejiendo sus propios recuerdos con los relatos de su madre y de su abuela. Para Borges, Buenos Aires sigue siendo la misma de su infancia en Palermo, aunque ahora se refugie como último baluarte, ya derrotado, en el Sur. Importan la sensibilidad, las imágenes de la niñez, lo que quedó grabado en la retina, lo que escuchó decir casi en voz baja a los mayores de aquel tiempo mítico y monstruoso del tirano, importa la fluencia caprichosa de la memoria, no el catálogo minucioso de las transformaciones urbanas. Cuando Borges camina por Buenos Aires sale del presente, se escabulle de ese gigante inabarcable y extraño que no le pertenece y se deja convocar por esas lejanas imágenes de un pasado que impulsa su escritura. A nosotros nos importa seguirlo en esa errancia que disloca el presente y que abre una brecha hacia otro tiempo y hacia otro lugar. Benjamin, en sus vastas caminatas parisinas, cuando conjugaba sus horas diurnas en la Bibliothèque Nationale con el extravío nocturno, hizo algo muy parecido a lo hecho por Borges: buscaba en los restos, en los desperdicios del día, a la ciudad del siglo XIX. No resulta vano señalar que los dos viven sus ciudades —Buenos Aires y París— desde la óptica del siglo XIX.

París es para Benjamin, Baudelaire, el *flâneur,* los boulevares abiertos por la sed modernizadora del barón Haussmann, la exposición mundial, las arcadas de acero y vidrio, los últimos restos de las callejuelas medievales, la ciudad de las barricadas y de Blanqui. Acompañado del francés de Proust, Benjamin fatigó minuciosamente las calles parisinas, se dejó llevar hacia otro escenario, captó los sonidos de una ciudad ya desaparecida; él también, como Borges, vivió otra ciudad, caminó por otras calles y se detuvo a escudriñar los objetos que lo remitían a ese mundo decimonónico fenecido como resultado de la extenuante realización de sus propios ideales de progreso. Benjamin recorrió la ciudad de Baudelaire para entender su propio tiempo; arqueologizó el siglo XIX, escarbó en los orígenes de lo moderno, para penetrar en

los secretos de una época destinada al ocaso. El descubrió doblemente a París: la atravesó azarosa y laberínticamente en noches interminables; a veces solo, otras guiado por los pasos expertos de alguna prostituta, pero también se la apropió a través de su pasado, de su agónica memoria escondida entre los miles de documentos que guardaba la Bibliothèque Nationale. Benjamin descubrió París con sus desacompasados pasos y con los libros, una sublime manera de penetrar en los misterios de cualquier ciudad. Dicha del caminante que ama perderse para poder encontrar y dicha del lector que sale a la caza de algún fragmento especialmente feliz. ¡Cuánto se parecen Borges y Benjamin! París y Buenos Aires, su pasión de caminantes, de paseantes de la memoria, su infatigable devoción hacia los libros y las bibliotecas, sus indagaciones constantes de los misteriosos vericuetos del lenguaje, el trajín cotidiano y bendito de la escritura, la ceguera y la extrema miopía, su lucidez termidoriana, su alabanza de lo minúsculo, su común pasión por la literatura infantil. Los dos recorrieron con entusiasmo los laberintos de la lengua, sintieron el latir de Dios en la sonoridad de las palabras.

Nunca se leyeron (Borges quizá pudo haberse encontrado con algún texto de Benjamin, algunos de sus amigos de la editorial Sur seguramente lo conocían), pero eso no parece ser importante. Son tantos los puntos en común que daría la impresión de que se leyeron atentamente, que se conocieron en profundidad compartiendo prolongadas caminatas por sus ciudades, conversando hasta el amanecer de sus libros amados, de la Cábala que ambos conocieron por Scholem, de los secretos que esconde toda biblioteca, quizá de Shakespeare y de los barrocos alemanes, seguramente de los simbolistas franceses y de libros de la infancia, sin olvidar su especial inclinación por las novelas policiales y por el cine. Benjamin se hubiera sentido profundamente conmovido por «Deutsches Requiem» o por «El Aleph», Borges hubiera leído fascinado las *Tesis de filosofía de la historia* o el ensayo sobre Kafka (¿cómo pasar por alto que los dos amaron con intensidad al praguense y que ambos imaginaron que lo acompañaban en una larga caminata por el guetto, tratando de seguir la pista al Golem?).

Borges encontró la universalidad desde los suburbios, habitando tozudamente en las fronteras del mundo; allí descubrió el cosmopolitismo de la cultura; Benjamin vivió escapando del centro, afirmándose en sus umbrales, escribiendo póstumamente, desconocido y solitario, último representante de una época y de una cultura extenuada y lanzada hacia el precipicio de la barbarie. Borges miró a través de las lentes lejanas de Buenos Aires los secretos de las lenguas de Occidente; Benjamin observó en los escombros de la modernidad su propia finitud. Borges murió en la ciudad donde transcurrió su adolescencia feliz e iniciática, quiso poner distancia de Buenos Aires, alejarse de sus fantasmas y de sus pesadillas, del pasado que golpeaba infatigablemente la memoria del anciano. Borges vivió una vida extensa, a veces dichosa, otras infeliz; fue la suya, en todo caso, una existencia determinada por el sino de la literatura, acechada por esos volúmenes de la biblioteca de Palermo en los arrabales de Buenos Aires donde, como Francisco Laprida, se encontró con su destino sudamericano.



Borges caminó lentamente hacia la muerte, se tomó su tiempo, se detuvo en cada recodo del camino, la aguardó con calma, a veces deseó apresurarla, pero en general la esperó sin excitaciones, como si fuera una antigua conocida, sintiendo con alivio el otoño de sus años, esa sensación de entrar pausadamente y con los ojos abiertos en la eternidad. Benjamin vivió acosado por su fidelidad de escritor destemplado, incansable en su persistente extraterritorialidad; quizá se supo póstumo, por eso se ocupó obsesivamente de que su amigo Gershom Scholem mantuviera con cuidado y al día copias de todos sus trabajos; él sabía que algún día, en otra encrucijada cultural, alguien leería sus escritos, otros lectores, no sus contemporáneos, prestarían atención a sus ideas (Scholem y Adorno se ocuparían de resguardar la memoria del amigo, de editar sus ensayos, de darlo a conocer al público). Benjamin tenía conciencia de ser uno de los últimos exponentes de un mundo cultural en la hora de su crepúsculo. En todo caso, y esta quizá sea una profunda diferencia con Borges, Benjamin no veía delante suyo una vida prolongada, la vejez no estaba en sus planes de fugitivo y de intelectual desarraigado. A él, como en un cuento de Borges, el destino lo esperaba en una frontera.

Ambos sí «se habían demorado en los goces de la memoria»; sus obras fueron talladas pacientemente con el material extraído de los recuerdos, en un juego interminable donde la tradición iluminaba la novedad. Borges ha escrito en forma de poema esta certeza:

> Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
> Dios, que salva el metal, salva la escoria
> Y cifra en su profética memoria
> Las lunas que serán y las que han sido.
> «Everness»

Viajeros de zonas teñidas por el gris del olvido, exégetas de apergaminados manuscritos descompuestos por el paso vertiginoso del tiempo, las ciudades amadas fueron para ellos un jeroglífico a descifrar, un laberinto que había que recorrer insobornablemente, una serie dispersa de infinitas huellas hacia los fondos oscuros de la memoria.

A Borges siempre le fascinaron esos personajes de las orillas, figuras brumosas de una época pretérita que representaban, para el escritor, un mundo de valores volatilizado, sepultado bajo los escombros de la antigua ciudad que dejaba su lugar a la urbe moderna. El orillero guardaba la memoria de otro tiempo, y Borges, a través de esos personajes de los arrabales, intentó seguir la pista a una ciudad que se esfumaba, que vertiginosamente se transformaba en un mostruo despiadado, en una masa informe que se extendía hacia todos los confines borrando las huellas de la memoria.

Benjamin persiguió en las noches parisinas el saber y el olor de otra ciudad, de otra edad; buscó en los ojos abismales de las prostitutas las señas de identidad, la contraseña para penetrar en esa otra ciudad que se despertaba cuando los honestos ciudadanos se retiraban al interior protegido de sus hogares burgueses. Libros y prostitutas, una combinación extraña, una alquimia original para penetrar el misterio de la metrópolis moderna. El comercio de la noche, la laboriosidad del trapero y la mira-

da que fecunda en el otro el deseo que se oculta en la fugaz figura de la hetaira nocturna. Un aprendizaje de la ciudad desde sus trastiendas, atravesando sus fondos nebulosos, sus zonas prohibidas, perdiéndose en medio de la intriga y del deseo. Ciudad en rojo, acechante, erótica, antiburguesa y antigua, esencialmente antigua y premoderna, como hilo nunca cortado de una memoria en perpetua metamorfosis. Allí el berlinés aprendió a descifrar los signos de la decadencia en el brillo ostentoso del presente, descubrió el agotamiento de las promesas decimonónicas urgando en sus restos como alegorías de un sufrimiento por venir; viajando hacia el pasado supo deslizarse por las grietas de una modernidad que sin saberlo entraba en la noche de su historia, en el tiempo de su ocaso. Benjamin, el caminante, buscaba lo imposible de hallar, trataba de encontrar las otras ciudades, las otras épocas, las otras voces en el tejido urdido por la metrópolis contemporánea. Borges, caminando hacia la ceguera, siguió viendo siempre la misma ciudad abrumada por el paso de los años y el frenesí del progreso; Benjamin, quizá más pretencioso, trató de descubrir el París del siglo XIX en su doble deriva: por las callejuelas nocturnas de los barrios desechados por la decencia burguesa y por el amasijo de materiales apilados y sepultados en la Bibliothèque Nationale. Borges mantuvo en su memoria la ciudad de la infancia, la relatada por sus padres y abuelos; Benjamin se apropió de París a través de su literatura y de un paciente ejercicio arqueológico. Trayectorias distintas pero simétricas: los dos vivieron el presente como una fuga literaria hacia el pasado o, quizá mejor, convocaron en el presente los fantasmas del pasado, vieron la decadencia en medio del esplendor. Vivieron la historia como escritura, caminaron la ciudad como si fuera una obra estética y la describieron como metáfora de la sociedad.

III

«Sólo una cosa no hay. Es el olvido». Tema esencial que recorre como un hilo delgado pero continuo la obra borgiana y que constituyó uno de los ejes reflexivos principales de la escritura de Benjamin. El olvido y la memoria siempre van juntos, se necesitan allí donde más se oponen; la vastedad del tiempo teje caprichosamente el telar donde estas dos figuras disputan una imposible supremacía.

La memoria llega a ser la tan temida inmortalidad, el terrible cansancio de las oscuras noches del insomnio, el vasto horror de recordar para siempre el ayer, el suplicio del sufrimiento reiterado, o la melancólica dulzura de la infancia que vuelve en medio de la adultez despiadada. Pero la memoria es también pertenencia, supone una compleja trama donde se juntan la esperanza y el dolor acumulado por todas las generaciones que mordieron el polvo de la derrota; la memoria lleva la pesada carga de una promesa restitutiva, es el feroz combate que los hombres libran contra los fantasmas acariciadores del olvido, es la juntura de generaciones extrañadas que se han perdido en el remolino de la historia.

El olvido es muerte, es el deseo de la nada, deseo ejemplar y atroz, fin de toda saga, silencio definitivo de la palabra que fue pronunciada para perpetuar el tiempo del hombre y que se encuentra apabullada por la madurez del pasado: es el hueco en el sonido del habla.

Borges se balancea inquieto entre la memoria y el olvido; alguna vez se extasía en el vigor heroico de los antepasados, de antiguos guerreros sepultados por el polvo de la historia que el poeta intenta recuperar de la noche de los tiempos. Guerreros vikingos, guerreros de la independencia americana y de las luchas civiles que el poeta sueña en la convergencia tumultuosa de su sangre. Pasos que buscan rescatar esa otra ciudad que se escabulle hacia el Sur, allí donde el caminante busca detener el inexorable transcurrir del tiempo. Esa memoria atesorada en la escritura de Borges es redentora; como aquella imagen que aparece en las *Tesis de Filosofía de la Historia* y a través de la cual Benjamin nos habla de la memoria como reparadora de las generaciones vencidas.

La memoria, y eso Borges y Benjamin lo saben, es siempre dolorosa y lleva las marcas imborrables de lo punitivo; también allí donde nos ofrece las imágenes de una felicidad pasada. Precisamente allí donde la punzada de dolor se hace más intolerable. El olvido, en cambio, teje su manto protector y cura las heridas; pero también desliza en nosotros el silencio aterrador y ciega nuestros ojos que ya son incapaces de mirar hacia atrás. «Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos —escribe Benjamin—. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia. De otra manera la comprendemos, y tanto mejor, cuanto más profundo yace en nosotros lo olvidado. Del mismo modo que la palabra perdida, que acaba de huir de nuestros labios, nos infundiría la elocuencia de Demóstenes, así lo olvidado nos parece pesar por toda la vida vivida que nos promete (...). Quizá sea la mezcla con el polvo de nuestras moradas derrumbadas lo que constituye el secreto por el que pervive» (*Infancia en Berlín*, pág. 76). Olvidamos para recordar; soportamos la dureza de la marcha porque somos capaces de olvidar el sufrimiento de las generaciones pasadas. Sin embargo siempre están los que recuerdan, los que insisten, aunque no lo quieran, con el duro trajín de la memoria que va tomando forma a través de los filigranas del escritor. Borges, el memorioso, pertenece a esa saga de hombres surcados por una escritura destinada a volver hacia atrás, a detenerse en esas zonas borrosas que la mayoría de los hombres prefieren pasar por alto. Borges se siente asaltado por los fantasmas del ayer, es un poeta que se deja decir por los sonidos de un pasado que desgarra el presente. Sus versos hablan por él:

Entra la luz y asciendo torpemente
De los sueños al sueño compartido
Y las cosas cobran un debido
Y esperado lugar y en el presente
Converge abrumador y vasto el vago
Ayer: las seculares migraciones

Del pájaro y del hombre, las legiones
Que el hierro destrozó, Roma y Cartago.
Vuelve también la cotidiana historia:
Mi voz, mi rostro, mi temor, mi suerte.
¡Oh, si aquel otro despertar, la muerte,
Me deparara un tiempo sin memoria
De mi nombre y de todo lo que ha sido!
¡Oh, si en esa mañana hubiera olvido!
«El despertar»

Despertar y olvidar (que para el poeta significa el tránsito hacia la muerte), que se borren las imágenes abrumadoras del ayer, las que asaltan despiadadamente el sueño del poeta que, sin embargo, persigue a través del itinerario zigzagueante de su escritura la plenitud del pasado, quizá su propia perdurabilidad, sus inconfesadas aspiraciones de alquimista.

Pido a mis dioses o a la suma del Tiempo
Que mis días merezcan el olvido,
Que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,
Pero que algún verso perdure
En la noche propicia a la memoria
O en las mañanas de los hombres.
«A un poeta sajón»

La pluma de Borges cruza los caminos y mezcla los sentidos; los dos ríos —el del Letheo y el de Aletheia— convergen en el mismo estuario. Que quede la palabra, la que fue ejecutada en un momento de bendita inspiración; una palabra para acompañar la noche de los hombres o, más intenso aún, sus mañanas, cuando el olvido amenaza con borrar todo y a todos. Borges se detiene en sus recuerdos, fatiga a lo largo de su obra aquellas imágenes que se detuvieron para siempre en su memoria: Palermo, la biblioteca de su padre, los veraneos en Adrogué, sus lecturas infantiles, Ginebra, las conversaciones con Macedonio Fernández, el sajón, la poesía de Whitman; pero quizás intuye también que existe una forma perversa del olvido fecundada en una época que ha hecho el culto de la fugacidad, que ha sacralizado la novedad y que vive fascinada por el esplendor agonizante de la modernidad, de la técnica abrumando la cotidianeidad de los hombres. Borges batalla contra esa forma de olvido, frente a ella se atrinchera en la memoria, vuelve una y otra vez a sus recuerdos, a sus libros y a su biblioteca; también se atrinchera en la escritura como refugio del erudito ante la embestida de la neobarbarie tecnologizada.

Su viaje hacia el anglosajón y hacia las sagas islandesas, su obsesión por una ciudad fantasmal y evaporada en el tiempo, la presencia permanente de sus lecturas juveniles, expresan el disgusto borgiano por una época despiadada y vacía; de un tiempo sin guerreros ni cabalistas, sin libros sagrados, de una época que se va quedando sin poetas. Por eso importa releer el pasado, sumergirse en él, reconociendo sus huellas en el presente. En Borges, a diferencia de Stephen Dedalus, la historia no es sólo pesadilla, el horror de la recurrencia de la que hay que tratar de escapar. Su

detenerse en la memoria implica conjugar las dos dimensiones, la pesadillesca y redentora. Porque en «épocas de indigencia técnica —escribe Raúl Antelo—, en que las dificultades para estructurar lo nuevo nos remiten a la complejidad de generar compartimentos convencionales, se vuelve prioritaria esa aventura de la memoria cuya lección, recordando a Voltaire, es que "sans le sens il n'y a pas de mémoire et sans la mémoire, il n'y a pas de esprit". Si la historia es memoria, la ficción es memoria y olvido, ir y venir de la escritura, evasión de lo presente y presencia de lo evasivo». A Borges le caben estas palabras, precisamente porque su escritura se internó en ese juego donde la historia se trasmuta en ficción y la ficción en historia. La literatura borgiana se hace cargo de los secretos —a veces inescrutables— de la marcha azarosa de la historia del mundo, y en la infinitud de temas que parece abordar inagotablemente, subyacen sin embargo las preocupaciones de siempre: el tiempo, la imagen duplicada monstruosamente en el espejo, sus sueños de tigres en color amarillo, el heroísmo de personajes olvidados, las indagaciones voluptuosas del origen arcano y misterioso del lenguaje, sus impresiones de caminante infatigable por ciudades atesoradas en la memoria, la obsesión del laberinto y la biblioteca como cosmogonía del universo; una escritura, en fin, que experimenta sin pretender constituirse en estilo vanguardista y que sólo deposita su confianza en el feliz encuentro de forma y contenido, en la sonoridad exhuberante de algún poema inmortal.

Esas recurrencias justifican la escritura borgiana, le otorgan un andamiaje, la belleza de una arquitectura compleja y simple al mismo tiempo. «Ahí están asimismo sus hábitos: Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra subsistencia, pueda ser compartido» (Prólogo a *El otro, el mismo).* El aparente barroquismo temático que parece recorrer la obra de Borges en realidad esconde sus recurrencias, la fidelidad a «sus hábitos», la permanencia de sus conjeturas de siempre. Astutamente él ha construido su obra como si fuera un laberinto hecho de mil tradiciones y atiborrado de lecturas, y, sin embargo, ese laberinto tiene, como toda construcción compleja, su propia lógica, la coherencia de sus engaños y la sabiduría del estratega que intenta confundir al adversario. Leer a Borges es tratar de descubrir la lógica oculta que hace posible salir airoso de la trampa del Minotauro. ¿O quizás una de las secretas intenciones de Borges sea la de hacernos creer que hemos descubierto sus códigos? Es posible, pero bien vale la pena arriesgarse a ser engañado. En su poema «Ariosto y los árabes» Borges metaforiza sobre su propia obra:

> Nadie puede escribir un libro. Para
> Que un libro sea verdaderamente
> Se requieren la aurora y el poniente,
> Siglos, armas y el mar que une y separa.

Una estética en la que se cruzan el misterio y la reflexión filosófica; una estética donde el saber del erudito, del que ha trajinado con ardor y pasión ciertas tradiciones se confunde armónicamente con cierto misticismo que emerge de la escritura borgia-

na. Toda esta maravillosa alquimia (donde se entrelazan la memoria, el amor de Buenos Aires, la pasión por las etimologías, la sorprente erudición nacida de haber fatigado los libros y, sobre todo, las enciclopedias) se encuentra encerrada en «Otro poema de los dones» en el que Borges atraviesa bellamente todos sus amores, sus ilusiones, sus pasiones:

> Gracias quiero dar al divino
> Laberinto de los efectos y de las causas
> Por la diversidad de las criaturas
> Que forman este singular universo.

En el poema está la obra, está la razón y está Swedenborg, allí se recuerda *Las mil y una noches* y la *Divina Comedia;* en sus versos se renueva el fervor por los vikingos y por la poesía de Verlaine; Borges recupera, no sin ironía, a Séneca y a Lucano, «de Córdoba / que antes del español escribieron / toda la literatura española»; y el ajedrez con su infinita geometría y su exacta conjunción de razón y azar. Todo el mundo abigarrado de Borges desfila por las estrofas del poema; detenerse en él es penetrar en su historia, su biografía, percibir la exhuberancia y la fragilidad de los recuerdos.

Borges modela el material de su memoria, lo convierte en ficción. Benjamin intenta penetrar en lo moderno haciéndose cargo, precisamente, de la función agónica que le cabe al pasado en la experiencia cotidiana de la sociedad burguesa. El es, a su modo, un batallador contra el olvido, un arqueólogo que con infinita paciencia se detiene a examinar los restos frágiles, los desechos que «la diosa industria» arroja todos los días y que los hombres son incapaces de percibir como expresión brutalizada de su misma sociedad. Vivir en «lo actual» significa —para el hombre moderno— anestesiar su memoria, opacar sus recuerdos y dejar de percibir, en la feroz fugacidad de la moda, la eterna repetición de lo mismo. «Nos hemos hecho pobres —escribe Benjamin—. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo "actual"» («Experiencia y Pobreza», pág. 173). Esa fascinación por lo «actual» corre pareja con la displicencia contemporánea hacia la «herencia de la humanidad», una suerte de alucinada carrera hacia un futuro intangible. Benjamin, a través de su escritura, intenta sortear esta tendencia de época, esta obnubilada inclinación hacia la exaltación de «lo nuevo».

Hay una idea benjaminiana, heredera del espíritu judío, que es importante remarcar en este contexto: cada línea escrita era «una victoria arrancada a las potencias de las tinieblas, de tan incierto» como aparecía el futuro a los ojos de la tradición de la que Benjamin forma parte. Estas palabras fueron escritas pocos meses antes de su suicidio en esa frontera cruzada, siglos atrás, por otros judíos que también intentaron tejer su escritura en el interior tumultuoso de la tradición. La conciencia del exilio definió la mirada benjaminiana de la historia (del mismo modo que su experiencia ginebrina y europea permitió al joven Borges mirar con otros ojos su pasado



argentino); esa milenaria percepción del desarraigo, de la patria confinada al libro, de una diáspora destinada a trajinar el interminable espacio de la historia en la espera mesiánica del día de la redención. En Benjamin la escritura es urgencia, memoria, fidelidad, amparo frente a la barbarie que se aproxima, continuidad de una tradición amenazada de muerte. Borges, desde esta lectura que estamos haciendo, posee otra sensibilidad, sus desarraigos tienen otras connotaciones, su propio anacronismo apunta hacia otro sentido. La experienca judía es demarcatoria, hace a un peculiar derrotero intelectual; la experiencia de Borges tiene que ver con desinteligencias de época, está preñada por esa conexión tan original en él entre lo antiguo y el presente. La experiencia del exilio y de la persecución definen una escritura, modelan un pensamiento. Borges vivió el fin de una época, trató de ficcionar la trama de esa historia perturbadora, poetizó una ciudad que ya no era. Hay en él una escritura de la nostalgia que en diversas ocasiones deja entrever un escepticismo protector, como si fuera un paliativo frente al desmoronamiento de ese mundo cada vez más ausente de la realidad cotidiana y cuidadosamente guardado en la imaginación. Borges sabe que sus incursiones por el territorio opaco de la memoria suponen perturbar la fuente de los recuerdos, convertirlos en algo diferente a lo que seguramente fueron en el lejano tiempo de su realización. Así podemos comprobarlo en uno de los textos claves de la narrativa borgiana —«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»— donde el escritor señala que la «metódica elaboración de *hrönir* (...) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir». «Modificar el pasado» es lo que el narrador hace al desplegar esa alquimia de recuerdos oscurecidos por el paso del tiempo y la resignificación que produce la ficción. El pasado, a través de esta conjunción, vive un proceso restitutivo que, como Borges señaló claramente en el texto antes citado, implica una modificación de ese tiempo acontecido. Deberíamos agregar que el recuerdo borgiano no tiene una facultad redentora, un salvar en el presente los sufrimientos de las generaciones anteriores; su función —si es posible utilizar esta palabra— es fundamentalmente estética.

Benjamin recorre otro camino. Su relación con el pasado está profundamente trabajada por el judaísmo; por ese «romance desesperado de los eternamente desesperanzados» (frase escrita por Pursewarden, el personaje de *El cuarteto de Alejandría* de Durrell). Benjamin asume la responsabilidad —muy judía— de hacerse cargo del sufrimiento de las generaciones pasadas y, también, del tremendo dolor de la naturaleza. Su visión redentora es reparadora y no se proyecta como una escatología de la predestinación; la teología benjaminiana, como la de Kafka, es negativa. En su ensayo sobre Kafka, Benjamin se detiene en un extraño texto de Max Brod: «Recuerdo —dice Brod— una conversación con Kafka, cuyo punto de partida era la Europa actual y la decadencia de la humanidad. "Somos —dijo— pensamientos nihilistas, pensamientos de suicidio que afloran en la mente de Dios". Esto en principio me hizo pensar en la visión del mundo de la Gnosis: Dios como demiurgo maligno y el mundo como

su pecado original. "Oh no —dijo—, nuestro mundo es sólo un malhumor de Dios, un mal día". ¿Habría entonces esperanza fuera de esta manifestación de este mundo que conocemos? Sonrió. "Sin duda, mucha esperanza, infinita esperanza, pero no para nosotros".» («Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte».) Mirada crepuscular que, sin embargo, como la de Benjamin, recoge el legado de la tradición judía que piensa el tiempo mesiánico como el espacio de la conjugación de todas las generaciones. Geoffrey Hartman ha escrito palabras esclarecedoras que vale la pena citar: «Este quiasmo de esperanza y catástrofe es lo que salva a la esperanza de ser desenmascarada y mostrada únicamente como catástrofe, como la ilusión o el insatisfecho movimiento de deseo que lo ahogaría todo. La fundación de la esperanza se convierte en reminiscencia, lo cual confirma la función y aún el deber del historiador y del crítico. Recordar el pasado es un pacto político, una "búsqueda" que nos envuelve en imágenes que pueden constreñirnos a identificarnos con ellas y que denuncian el "débil poder mesiánico" hoy corriente (Tesis 2). Estas imágenes, desgajadas de su localización fija en la historia, deshacen el concepto de tiempo homogéneo y se insertan en el presente o lo reconstituyen.»

Borges se mueve en otro registro, su visión de la historia tiene un carácter mitologizante, ahistórico, fuertemente inclinado hacia los arquetipos y, también, a las fijaciones infantiles (es clara la recurrencia a lo largo de su prolongada vida de escritor de la proyección del rosismo en su obra; su lectura del primer peronismo, su experiencia práctica de opositor al régimen populista, estuvio mediada por la memoria familiar de la dictadura de Rosas. Perón, a los ojos de Borges, no fue sino la repetición especular de Rosas, la reiteración de una experiencia ya vivida). Y sin embargo la prosa borgiana está saturada de historia, sus personajes siempre ocupan los bordes, permanecen en los umbrales o se equivocan de lugar. Son personajes de un tiempo acontecido, incapaces de adecuarse a las exigencias, para ellos inverosímiles, del progreso; sus valores ya no pertenecen al presente, tienen que ver con el coraje, la camadería, la palabra dada. Un mundo de valores en desuso, anacrónicos, que se deshilachan en medio de la sociedad burguesa y consumista.

A través de esos personajes de las orillas de Buenos Aires, de esos compadritos de fines de siglo, hombres de cuchillo ligero al servicio del honor y de algún cacique local —pero amparados en un código que nada tiene que ver con la política—, Borges dibuja el cruce final de una época y de un mundo (y no sería arriesgado decir que él toma partido por esos fantasmas del pasado que alcanzó a entrever en sus días de infancia). Hay en su escritura una suerte de vindicación, un intento de redimir a esas figuras olvidadas y desprestigiadas pero sin alcanzar el gesto salvífico del mesianismo judío. Borges, el erudito sensible, el intelectual refinado, toma la pluma —en algunas de sus mejores páginas— para desenterrar la memoria de oscuros personajes de un suburbio donde el coraje y la bravura quedaron sepultados para siempre. Borges retrata un tiempo premoderno, ese espacio de metamorfosis donde el campo va deviniendo ciudad. Con un aire de melancólico escepticismo Borges despliega las ar-

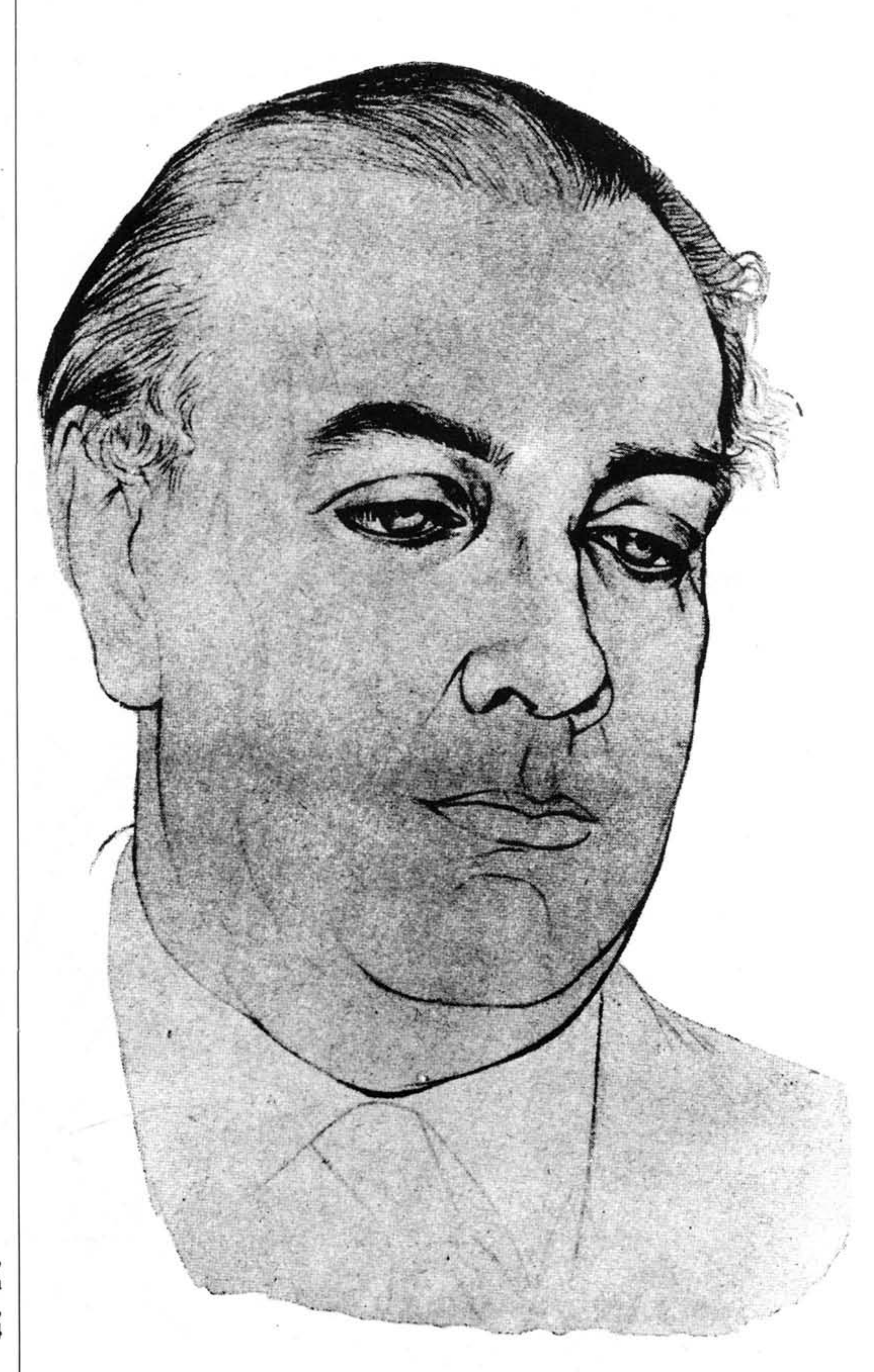


tes de su escritura para retratar un paisaje desvanecido que sólo la alquimia de ficción y de memoria pueden ofrecernos.

Benjamin construye su obra crítica desde una perspectiva que tiene a la historia como un referente esencial; pero no la historia en el sentido de una sucesión lineal del tiempo, sino como escenario de profundas transformaciones que sorprenden el decurso armónico de la sociedad. Y el crítico busca descubrir esos puntos de clivaje, esos momentos donde la claridad del cielo es brutalmente descompuesta por la potencia del relámpago. Benjamin bucea en la modernidad, en sus zonas fundacionales, no para exaltar la continuidad de un modelo de cultura, sino para entender la trama dialéctica que nos permita reconocer la proximidad de la decadencia allí donde todavía permanece el esplendor.

Borges y Benjamin, dos sensibilidades que se conjugan y que se distancian; dos experiencias ejemplares en medio de una época extraordinaria y despiadada. En estas páginas simplemente quisimos aproximarnos a ciertos puntos en común, apuntar algunos problemas de interpretación. Nos interesaba poner en evidencia la pasión de la escritura con afirmación del espíritu; resaltar ese común anacronismo que los convierte en agudos críticos de la lógica del progreso y de la modernización. Hacer cruzar sus caminos, establecer un diálogo entre ellos, implica ejercer una lectura distinta, quizás a contrapelo, de nuestro presente; supone apropiarnos de una espiritualidad de la que cada vez nos sentimos más huérfanos. Borges y Benjamin, dos modelos de escritores que determinan nuestra mirada contemporánea y que nos siguen prometiendo la aventura de la creación y del pensamiento.

Ricardo Forster



María Elizabeth Wrede, 1942. Frente a la portada de *Ficciones.* Buenos Aires, Sur, 1944



Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares

«Una vez, creo que estaba lloviendo, Bioy me dijo: "¿Por qué no hacer la experiencia? Si falla, no lo volvemos a intentar". Pero muy pronto nos convencimos que era muy fácil. Nos pasamos un día o dos inventando la historia y después empezamos a construir las frases. Y ahora si usted me pregunta si tal o cual broma es mía o de Casares, yo no podría contestarle y él tampoco. Lo que resulta es que Bustos Domecq y Suárez Lynch se nos parecen muy poco, es decir que cuando escribimos por separado, es muy raro que lo hagamos en ese género». Esto se lo decía Borges a Napoleón Murat en un reportaje que publicó *L'Herne* de París en 1964.

El juego comenzó en 1942: en marzo la revista *Sur* publicó dos cuentos firmados por Bustos Domecq, seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, anticipo del libro *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Buenos Aires, editorial Sur, 1942). El 1946 la Imprenta Oportet y Haereses editó otro libro a cuatro manos, *Dos fantasías memorables* que incluía «El testigo» y «El signo». Ese mismo año, bajo el seudónimo de B. Suárez Lynch también Oportet y Haereses publica *Un modelo para la muerte.* Bastante después, con una regularidad de aproximadamente diez años entre libro y libro, aparecen *Los orilleros. El paraíso de los creyentes,* dos guiones para cine (Buenos Aires, Losada 1955), *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires, Losada 1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (Buenos Aires, Editorial Librería La Ciudad, 1977).

Con estos libros no se agota la producción conjunta de Borges y Bioy. Incontables artículos en revistas de Buenos Aires, Montevideo y México *(Lyra, Número, Sur, Revista Mexicana de Literatura, Los Anales de Buenos Aires)* y antologías de cuentos policiales y fantásticos llevan la firma de ambos escritores.

Bustos Domecq (nombre compuesto con los apellidos de bisabuelos de Bioy y de Borges) se convirtió en un tercer personaje que sólo existía cuando ambos escritores estaban conversando. «Las obras de Bustos Domecq no se parecen ni a lo que Bioy escribe por su cuenta ni a lo que yo escribo por mi cuenta» explica Borges a Victoria Ocampo *(Diálogo con Borges,* Buenos Aires, Editorial Sur, 1969). En efecto, la obsesión

paródica de los relatos y crónicas que escriben juntos trastorna la prosa, la complica a tal punto que a menudo el lector se pierde o avanza con dificultad entre el fárrago de giros idiomáticos, modismos, citas y frases hechas, aunque a veces es posible sorprender una frase de pura cepa borgiana, o una de las clásicas obsesiones de Bioy. El mismo Borges lo dice: «Escribíamos un poco el uno por el otro y como todo transcurría en un ambiente de bromas, los cuentos resultaron de tal modo embarullados, barrocos, que se hacía difícil comprenderlos. Al principio hacíamos bromas y al fin broma sobre broma fue una especie de competencia algebraica: broma al cuadrado, al cubo...» (de la revista *L'Herne)*.

Borges-Bioy dotaron a Bustos Domecq de una biografía literaria (casi un género en su época) que aparece trazada por la pluma de la educadora señorita Adelia Puglione y figura como «Nota liminar» en *Seis problemas para don Isidro Parodi*. El lector se entera de que el Dr. Honorio Bustos Domecq nació en la localidad de Pujato (provincia de Santa Fe) en el año 1893, que en 1907 se trasladó «a la Chicago Argentina» —Rosario— donde tempranamente inició su carrera de escritor *(Vanitas, Los adelantos del Progreso, La patria azul y blanca, Nocturnos)*. Que en su madurez lanza *Fata morgana*, «fina obrilla de circunstancias cuyos cantos finales ya anuncian el vigoroso prosista de *¡Hablemos con propiedad!* (1932) y de *Entre libros y papeles* (1934)». Y que se desempeñó como Inspector de Enseñanza y como Defensor de Pobres. No llegó a ser Subsecretario de Cultura, aspiración máxima de esos frecuentadores de la literatura que ridiculizan Borges-Bioy, que se mueven como peces en el agua en el mundillo de la cultura oficial, y cuya figura representativa es Gervasio Montenegro, otro engendro de la imaginación de los dos escritores, que aparece como miembro de la Academia Argentina de Letras. Inescrupuloso y florido, con la frivolidad y la pedantería de ciertos figurones porteños frecuentadores de presentaciones de libros, ágapes literarios, inauguraciones de revistas y cenáculos, es el invariable prologuista de los libros de Bustos Domecq y además aparece en los cuentos como personaje: vivillo de la picaresca del Buenos Aires de los años cuarenta, actor, escritor, detective, charlatán y oportunista.

Seis problemas para don Isidro Parodi

Seis problemas para don Isidro Parodi son seis casos policiales que un detective muy peculiar desentraña con lógica irrefutable. Parodi, antiguo peluquero del barrio sur encarcelado por un crimen que no cometió, recibe clientes y desmadeja asesinatos desde su celda 273, especie de observatorio privilegiado del mundo. En su celda, y acompañado por el infaltable mate (jarrito celeste, bombilla, pava cachuza) lee todos los diarios, interpreta y analiza todas las noticias —preferentemente las policiales— y ata cabos hasta descifrar las claves de la verdad desperdigadas en el fárrago de la información y desapercibidas para el lector apurado que lee el periódico en colecti-

vos y cafés de paso. Este detective que vive fuera del tiempo, o en la eternidad de una condena casi perpetua, es quien percibe las coordenadas de la actualidad, los rumbos secretos de la Historia y el revés de la trama de las laberínticas historias que le cuentan.

Seis problemas para don Isidro Parodi encierra una doble parodia: del mundillo intelectual de la época (no faltan un publicista, un poeta o un académico en cada cuento para reírse de él) y del género policial. Lo curioso es que el público creyó que se trataba de un autor real. «Cuando supo que Bustos Domecq no existía —se queja Borges a Murat en el reportaje de *L'Herne*— consideró que todos los cuentos no eran otra cosa que bromas a las que no era necesario leer, se dijo que habíamos tomado en solfa a los lectores, lo cual era completamente falso».

En el prólogo, Gervasio Montenegro, con el estilo latoso y alambicado con que Borges-Bioy lo caracterizan, saluda a Bustos Domecq como el primer novelista policial argentino, resume el método del escritor (atenerse a los elementos capitales del problema: el planteo enigmático y la solución iluminadora) y señala el procedimiento caricatural con que H.B.D. compone sus personajes, con la excepción del detective Parodi, «el más impagable de los criollos viejos» acota Montenegro, pero que en opinión de Emir Rodríguez Monegal «es tan convencional, tan inexistente como el conventillero Savastano o el simétrico Sangiácomo» (revista *Ciclamen*, Montevideo, año 1, n.º 3, págs. 50-52, julio-agosto 1947).

No es tan así. El poeta modernista Carlos Anglada, las damas de la alta sociedad Mariana Ruiz Villalba y su hermana Pumita, el hispanista Mario Bonfanti, el nacionalista Marcelo Frogman, el mismo Montenegro, a quienes el lector conoce sólo por sus monólogos en el momento de contar las historias al detective, son personajes reales del Buenos Aires de ese entonces. Como aquellos humoristas que hacían reír por radio imitando el cocoliche del «tano», el gracejo del gallego o las torpezas idiomáticas del judío, Borges-Bioy cuentan cuentos remedando el habla de los distintos tipos porteños de los años cuarenta según su nivel social, su profesión, sus aspiraciones, sus núcleos de pertenencia y de referencia.

Sin duda estas bromas literarias entrenaron al joven Bioy Casares en el manejo de diálogos y monólogos que enriquecieron su narrativa. Pese al tono contenido y sostenidamente elegante que rechaza el drama y desdeña la tragedia, pese a la neblinosa vaguedad y a cierta desaprensión en el narrar obviamente distanciadoras, desde las primeras líneas de sus cuentos y novelas acecha un clima «humano, demasiado humano», como diría Nietzsche, construido, entre otras cosas, en torno al habla de sus personajes (distinguidos viajeros o ramplones vecinos de barrio), a su lengua peculiar y cotidiana con la que tejen y destejen dudas y terrores, planes secretos, amores desaforados, mentiras y patrañas.

Cada uno de los seis problemas contiene en germen argumentos y motivos que Borges por su lado, y Bioy por el suyo, desarrollaron en su producción posterior. En «Las doce figuras del mundo» Parodi debe desentrañar el misterio de la quinta de

Abenjaldún, que prefigura la quinta de Triste-le-Roy de «La muerte y la brújula». El cuento escrito en 1942 alude a los «cuatro maestros que forman el velado tetrágono de la Divinidad», y en el publicado en 1944 está el Tetrarca de Galilea y se habla de «las virtudes y terrores de Tetragrámaton, que es el inefable Nombre de Dios». Ya la geometría urbana plasmada en este cuento de Borges —un rombo perfecto: cada vértice prefija el lugar donde una exacta muerte espera— está anticipada en «La prolongada busca de Tai An», otro caso que debe resolver Parodi, cuando los personajes se dispersan y dibujan «en el plano de Buenos Aires una interesante figura con propensión al triángulo».

En «Las previsiones de Sangiácomo» un padre calabrés y poderoso despechado por la infidelidad de su mujer de la que no pudo hacer venganza, se ensaña con su hijo Ricardo inventando un plan siniestro: «Planeó toda la vida de su hijo: destinó los primeros veinte años a la felicidad, los veinte últimos a la ruina». La relación de Ricardo y su padre es idéntica a la de Otálora y Bandeira en «El muerto». «Ricardo creía desempeñarse con libertad, como cualquiera de nosotros, y el hecho es que lo manejaba como a las piezas del ajedrez. El padre había tenido la soberbia de imitar al destino». Explica Parodi que, con la revelación que lo impulsa al suicidio liberador, a Ricardo «lo azoraba y humillaba la convicción de que toda su vida era falsa. Fue como si de golpe a usted le dijeran que usted es otra persona». En «El muerto» el párrafo final condensa el mismo argumento utilizado en dos cuentos diferentes, en estas pocas palabras: «Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando, el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto».

Savastano, el chismoso del Hotel El Nuevo Imparcial, testigo y narrador del drama de Tadeo Limardo, que vive oculto demorando la venganza de los muchachos del Mercado de Abasto, es un bosquejo de Alejandro Villari, el hombre de «La espera». Y los opuestos intercambiables de Borges, perseguidor y perseguido idénticos, *Doppelgänger*, cualquiera delante del espejo, se insinúan en la pareja Samuel Nemirosky-Tao Te King de la compleja historia «La prolongada busca de Tai An»: «Tan confuso era el equilibrio mental de los dos beligerantes que Nemirosky (desatendiendo una hemorragia nasal) entonaba versículos instructivos de Tao Te King, mientras el mago (indiferente a la supresión de un colmillo) desplegaba una serie interminable de cuentos judíos».

Hay más: las formas sutiles de comunicar el nombre secreto de una ciudad que debe ser bombardeada o la buena nueva de la misión cumplida, para que el jefe o los compañeros de secta descifren el enigma, son las mismas en «El jardín de senderos que se bifurcan» y en «La prolongada busca de Tai An». Y las vidas minuciosamente planeadas para la venganza en «Las previsiones de Sangiácomo» o en «La víctima de Tadeo Limardo» como en «Emma Zunz».

El relato de segunda mano

La veta policial reaparece en 1946 con *Un modelo para la muerte* (Buenos Aires, Imprenta Oportet y Haereses) donde un discípulo del santafesino, B. Suárez Lynch, figura ahora como autor. Su maestro es esta vez quien lo prologa con una biografía literaria donde puntualiza su generación, sus influencias y su mecenazgo. Carlos Mastronardi *(Sur,* n.° 146) escribe de esta historia que «el cautivante y leve argumento cuyo rastreo nada tiene de fácil, se pierde y reaparece tras extensos diálogos y los atrayentes episodios laterales». Conclusión: este relato, más confuso y menos lineal que los firmados por H.B.D., con nuevos personajes que se suman a los ya conocidos, acentúa el barroquismo intencionado del maestro y su inagotable voluntad humorística.

Más interesantes son los relatos de *Dos fantasías memorables* aparecidos ese mismo año (Imprenta Oportet y Haereses), «El testigo» y «El signo», donde es significativa la ambigüedad de los roles de autor, relator y lector. El relator se presenta como quien ha escuchado una historia que él a su vez cuenta a un interlocutor. El autor la escribe para los lectores tal como se la contaron («les cuento lo que me contaron que escucharon...», parece decir), a menudo acotando en nota a pie de página sus dudas y sus interpretaciones sobre tal o cual episodio. El lector, pues, recibe un relato de segunda o de tercera mano. En «El testigo» es un viajante de comercio quien cuenta a Lumbeira lo que le relató en un boliche de ruta, camino a Puan, otro viajante llamado Sampaio, una noche «con un frío que se le paspaba el umbligo», soñando con un completo caliente y conformándose, «trago va, chucho viene», con una soda casi helada. En «El signo» el mismo viajante, ahora convertido en reportero de *Ultima hora,* relata a Lumbeira lo que le contó Ismael Larramendi sobre el finado Wenceslao Zalduendo.

Esta cadena imaginaria de oyentes-narradores funciona como puentes que acercan los diferentes roles (lector, relator, autor) a tal punto que ya no se distinguen con claridad los límites que separan uno de otro. El autor no es más que alguien que recibió una confesión, leyó un manuscrito o escuchó un relato que a su vez retransmite a los lectores, incluyendo en su propia versión sus puntos de vista, sus dudas sobre la veracidad de tal o cual fragmento, sus conjeturas e hipótesis de interpretación. De esta forma se coloca en el mismo plano que el lector: ambos (autor y lector) son receptores de una historia ajena. Esta técnica, harto usada por Bioy Casares en sus relatos y novelas de corte fantástico, hace verosímiles las historias narradas. Lo comenta el propio Bioy: «Si no fuera así la historia sería increíble. Porque usted no pude dar lo increíble desde el comienzo. Es mejor que se descrea un poco de los rumores, porque así se puede ir aceptando algo después. Si está bien contado tendrá fuerza para decir: ¡Existió! Existió para el lector (ya se sabe: sólo en la ficción). En cambio si uno dice: «Llegué a una gruta, abrí una puerta y me encontré...» parece un mentiroso, está contando algo excesivamente milagroso. Creo que la relativa credulidad que pueda tener una historia fantástica aumenta con esta técnica: una cadena

de personas que toman en serio un rumor o un testimonio, lo corrigen, dan su propia versión de cómo ocurrieron los hechos, sus propias conjeturas sobre lo que han escuchado o leído» (del libro de Graciela Scheines y Adolfo Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad,* Buenos Aires, Editorial Felro, 1988, pág. 104).

Sobre literatura parasitaria

Si la parodia es definida como «imitación burlesca de una obra literaria» u «obra en virtud de otra», es una forma de literatura parasitaria porque existe en función de otra como remedo o copia, con intención de burla. *El ingenioso hidalgo* (1965) de Conrado Nalé Roxlo puede entenderse —ver Emilio Carilla, *Jorge Luis Borges, autor de «Pierre Ménard»,* Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1989— como una parodia de Borges ligada al relato cervantino de Pierre Ménard. En el análisis de *El ingenioso hidalgo* hay que detenerse en la segunda parte de la parodia donde el protagonista baraja la posibilidad de que el Quijote «no se hubiera escrito», de que sólo existieran la crítica, los ensayos y toda la suma bibliográfica acumulada a lo largo de más de tres siglos, como «testimonios» de una obra inexistente.

Esta absurda posibilidad es sin embargo sugerente porque, por un lado, libera imaginariamente a la crítica de su condición subsidiaria, dependiente o parasitaria con respecto a la obra original. Si ésta no existe, el crítico, de explicador o comentarista, pasa a ser creador. Por otro lado, roza la cuestión de los límites de la crítica literaria (o al revés, de su desmesura), el tema axiológico de la buena y mala crítica, el de cierta crítica aberrante que, en vez de ayudar a la comprensión de la obra, la desmenuza hasta hacerla desaparecer, o la encasilla o congela hasta transformarla en un fósil, en una obra muerta, modelo para tratados de preceptiva que nadie consulta. Y también el tema de una crítica que crece y se multiplica monstruosamente (parasitariamente) tragándose la obra-madre que le sirvió de alimento y sostén.

No es descabellado pensar que tal vez la idea de un nuevo libro, *Crónicas de Bustos Domecq,* surgió en Borges-Bioy como respuesta a la burla de Nalé Roxlo. El tema de Pierre Ménard reaparece en las crónicas de Bustos Domecq apenas camuflado, en la primera página. La crónica inicial, «Homenaje a César Paladión», reverencia a un escritor vernáculo que comienza tomando versos prestados a T.S. Eliot, Verlaine y Baudelaire, y termina reescribiendo íntegramente las obras que le gustan de los grandes escritores. César Paladión es autor pues de *Los parques abandonados* de Herrera y Reissig, de la novela pedagógica *Emilio,* de *La cabaña del tío Tom, De los Apeninos a los Andes* y *El Evangelio según San Lucas.* «Paladión le otorgó su nombre y lo pasó a la imprenta, sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel. Estamos así ante el acontecimiento más importante de nuestro siglo. "Los parques abandonados" de Paladión. Nada más remoto del libro homónimo de Herrera y Reissig, que no repetía un libro anterior. Paladión entra en la tarea, que nadie acometiera

hasta entonces, de bucear en lo profundo de su alma y de publicar libros que la expresaran sin recargar al ya abrumador corpus bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea».

Al revés de lo que ocurría con los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, aquí los autores echan mano de relatos anteriores. «Pierre Ménard, autor del Quijote» (publicado por primera vez en la revista *Sur*, n.° 56, Buenos Aires, 1939) relata la tarea emprendida por Pierre Ménard, quien reescribe de nuevo el Quijote en pleno siglo XX. Este Quijote reescrito sin cambiar una sola coma de aquel del siglo XVII, es igual y sin embargo distinto al de Cervantes, porque son distintos el ámbito y el tiempo en el que el Quijote de Ménard ha renacido. «Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, casi fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote», escribe Borges en el citado cuento. Escribir un nuevo Quijote idéntico y al mismo tiempo distinto por el hecho de ser producido tres siglos después es tarea fútil, dice Borges, y paradójica. Y a nuestro entender constituye la reducción al absurdo de un procedimiento que se repite hasta el tedio: el de las imitaciones, recreaciones, análisis y críticas de los grandes de la literatura universal.

Crónicas de Bustos Domecq puede entenderse como una burla a las escuelas y los estilos en boga, a las estéticas de vanguardia, a los cultores de la originalidad a ultranza, a los escritores vernáculos que veneran la literatura del Norte a tal punto de no poder concebir la escritura sino como copia de los modelos consagrados. Pero también parodia la crítica y todas las aberraciones que enumeramos más arriba. Y como *Crónicas* es un muestrario de críticas a obras inexistentes, se libera de su condición dependiente o parasitaria y adquiere tramposamente rango de obra original.

Dedicado a Picasso, Joyce y Le Corbusier, contiene veinte breves notas sobre literatura y arte tal como aparecían en revistas especializadas. Otro estilo —más depurado—, una sutil ironía, ingenio y cierta economía de recursos hablan de los refinamientos y sofisticaciones de un juego que poco tiene que ver con el desbocado torrente de bromas de los primeros escritos en colaboración. Aunque la intención paródica sigue en pie, se trata ahora de dos grandes escritores que juegan un juego más riguroso con resultados harto satisfactorios.

Se alaba *Nor-Noroeste*, avanzada del descripcionismo, escuela literaria que aparece inventada por Ramón Bonavena, que emprende la tarea de Hércules de describir los objetos que ocupan el sector NNO de su mesa de trabajo (un cenicero de cobre, un lápiz de dos puntas, etc.) con detalles de peso específico, matices de color, diámetro, distancias relativas, precios, marca «y otros datos no menos rigurosos que oportunos» («Una tarde con Ramón Bonavena»). Se comenta la polémica descripcionismo-descriptivismo, parodiando las estériles discusiones académicas sobre nombres y nomenclaturas («Naturalismo al día»). Se aplaude a un escritor cuyas obras coinciden puntualmente con el título: «El texto de *Catre*, verbigracia, consiste únicamente en la palabra catre. La

fábula, el epíteto, la metáfora, los personajes, la expectación, la rima, la aliteración, los alegatos sociales, la torre de marfil, la literatura comprometida, el realismo, la originalidad, el remedo servil de los clásicos, la sintaxis misma, han sido plenamente superados» («Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis»).

O a aquel otro, cuyo verso más aplaudido es una sucesión de palabras inventadas que no figuran, obviamente, en ningún diccionario («Gradus ad Parnasum»); y al pintor que, en su afán por romper los viejos moldes, hace cuadros enteramente negros, resultado de la técnica de pintar vistas de Buenos Aires y embadurnarlas luego con una mano de betún, superando así «la perimida legión de pintores abstractos» («Un pincel nuestro: Tafas»). Es desopilante la nota sobre el arquitecto Piranesi, «el gran caótico de Roma», quien inventa «una nueva conciencia arquitectónica» no utilitaria que define como «los inhabitables»: «Nadie penetra en ellos, nadie se alonga, nadie se incrusta en sus concavidades, nadie saluda con la mano desde el infranqueable balcón. Là tout n'est qu'ordre et beauté» («Eclosiona un arte»).

La vuelta a Pierre Ménard

Pero lo importante es el tema Pierre Ménard que vuelve una y otra vez en estas notas. Hilario Lambkin Formento —viejo conocido de los lectores de H.B.D.—, uno de los entrevistados de *Crónicas*, se dice autor de una larguísima descripción de *La Divina Comedia*. «El día 23 de febrero de 1931 —cuenta Bustos— intuyó que la descripción del poema, para ser perfecta, debía coincidir palabra por palabra con el poema». De modo que entregó a la imprenta la obra de Dante. «No faltaron ratas de biblioteca que tomaron, o simularon tomar, ese novísimo tour de force de la crítica, por una edición más del difundido poema de Alighieri».

La misma idea se despliega en «El teatro universal»: un novísimo teatro que coincide con la vida. Cien actores ganan la calle, se confunden con la gente, se detienen en los quioscos de revistas, entran en cafés, caminan apresurados esgrimiendo sus paraguas. «Nadie sospecha nada. La ciudad populosa los tomó por otros tantos transeúntes. Los conspiradores, con disciplina ejemplar, ni siquiera se saludaron ni canjearon un guiño. Longuet había asestado un golpe de muerte al teatro de utilería y de parlamentos. El teatro nuevo había nacido: el más desprevenido, el más ignoto, usted mismo, ya es actor; la vida es el libreto».

Según H.B.D., en un olvidado libro del siglo diecisiete, *Viajes de varones prudentes*, se cuenta que en un lejano imperio el arte de la cartografía logró tal perfección que «el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia». Con el tiempo estos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron «un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él». «En el Desierto del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por animales y mendigos».

Si un teatro que se sale de sus casillas se confunde con la vida, y una cartografía desaforada, en vez de servir de guía y orientación a viajeros y gobernantes, termina por superponerse a la geografía hasta cubrirla, hasta convertirse ella misma en hábitat «natural» de animales y mendigos, una crítica desmesurada que crece monstruosamente termina por ocupar el lugar de la obra original. Esta parece ser la velada crítica de Borges-Bioy a la tarea académica: simposios, congresos, mesas redondas, comunicaciones y debates parecieran ser el marco de una hojarasca de comentarios sobre comentarios, crítica de crítica, montañas de material bibliográfico que se baraja, se cita y se analiza, mientras las grandes obras, casi inconsultas, duermen su sueño eterno en los anaqueles de las bibliotecas.

Curiosamente, esta observación que parece desprenderse de *Crónicas de Bustos Domecq* se adelanta por décadas a la teoría del filósofo inglés George Steiner recientemente enunciada en su libro *Réelles présences* (Gallimard, 1991), donde define la cultura de nuestros días como «cultura del comentario»: «El comentario no tiene fin. En el mundo del discurso interpretativo y crítico, los libros engendran otros libros, los ensayos otros ensayos, los artículos otros artículos... La monografía se alimenta de monografías, la visión de revisiones. El texto original no es más que la fuente lejana de una proliferación exegética autónoma... En la actualidad la enorme producción periodístico-universitaria es del orden del comentario sobre el comentario» (pág. 62).

Nuevos Cuentos de Bustos Domecq (Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1977) es el último libro que Bioy y Borges producen juntos. Son relatos costumbristas o fantasías desatadas, siempre graciosas. El personaje que narra, salvo contadas excepciones, es un pícaro porteño, inescrupuloso, oportunista, cobarde y traidor. Como despedida, H.B.D. libera en uno de sus cuentos a don Isidro Parodi. En «Penumbra y pompa» Parodi sale a la calle gracias a que el país ha dejado de funcionar. Los guardacárceles desaparecieron, las puertas de la prisión están entreabiertas, los «biógrafos» ya no dan vistas*, los buzones no tienen boca, la Madre María no hace milagros. En una peluquería frente al Destacamento de Policía, Parodi, con delantal blanco, tijeras y peine en mano (sin abandonar su jarrito celeste, la bombilla y la pava cachuza) ha vuelto a su antiguo oficio.

* *«Los biógrafos ya no dan vistas»: los cines ya no pasan películas.*

Graciela Scheines



Leopoldo Lugones



Borges, Lugones y el nacionalismo

Las razones de una relación

Es bien conocida la admiración que Borges tuvo hacia Lugones y también lo son aquellas páginas prologales —muchas veces reproducidas— de *El Hacedor*, libro que él tenía en especial estima, donde imagina que le lleva un ejemplar al despacho que Lugones ocupaba como director de la Biblioteca del Maestro en Buenos Aires:

> Entro, cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría[1].

Esta escena que Borges imaginaba a instancias de la vanidad y la nostalgia, trasunta los sentimientos de una relación que, como todas las suyas, debe ser analizada en muchos planos, pues hubo en la obra y sobre todo en la vida de ambos poetas, analogías y diferencias muy profundas. La sola consideración del tema reclama, desde luego, un espacio mayor del que ahora disponemos para exponerlo. No obstante, trataremos de contribuir con algunas reflexiones a su mejor conocimiento, ya que vincula a dos de los mayores escritores de la Argentina contemporánea.

Pensamos que uno de los aspectos centrales es, sin duda, la actitud de ambos con respecto de su país y, sobre todo, de ese sentimiento de identidad y pertenencia que va más allá del patriotismo y que, en la época de Borges y Lugones, se definió como *nacionalismo*, es decir, como una forma particular de fidelidad y defensa más compleja que la simple emoción patriótica. El nacionalismo fue y es un tema de la vida hispanoamericana y argentina en la época contemporánea y tanto Borges como Lugones asumieron frente al mismo actitudes diferentes. Cabe, pues, considerarlo como uno de los núcleos de aquella relación a que nos referimos al principio.

[1] *Jorge Luis Borges,* El Hacedor, *Buenos Aires, Emecé, 1960, pág. 7. Los textos de Borges sobre Lugones están reunidos en su libro, escrito en colaboración con Betina Edelberg:* Leopoldo Lugones, *Buenos Aires, Troquel, 1955.*

Las referencias de Borges a este tema y a la posición de Lugones, por otra parte, son posteriores o si se quiere, subsidiarias de la formación del carácter del joven Borges. Es decir, de la personalidad que se formó a partir de emociones y sentimientos conjugados con la educación intelectual. Cuando Borges vuelve a la Argentina en 1921 y, militante del vanguardismo literario, se enfrenta con un Lugones que domina las letras argentinas, en el núcleo más profundo de su personalidad ya estaba perfilado el conflicto qe Emir Rodríguez Monegal, en su excelente biografía literaria de Borges, atribuye a la acción conjunta de dos tradiciones: la que representaba su madre, consciente de su genealogía criolla y orgullosa de un pasado épico y nacional, y la de su padre, hijo de una inglesa, irónico y escéptico. Rodríguez Monegal sintetiza así esta circunstancia:

> La diferencia estaba arraigada en el conflicto entre valores españoles e ingleses, un conflicto que caminó en las guerras imperiales entre Inglaterra y España, pero que no terminó allí: vive aún hoy en muchas partes de América Latina.
> Para el niño, ese conflicto debió quedar asordinado por el afecto, y enterrado en los niveles más profundos y oscuros del sentimiento familiar[2]

Por lo general, se han tenido poco en cuenta estos elementos, pero si partimos del carácter conflictivo de la personalidad de Jorge Luis Borges, en quien predominaban abrumadoramente las reacciones infantiles, los caprichos y los prejuicios de toda índole y queremos penetrar hasta ese fondo emotivo e intelectual, contamos con un material muy rico: las conversaciones que mantuvo con muchos interlocutores que se acercaron a él atraídos por la facilidad y el gusto con que el poeta, sobre todo en los últimos años de su vida, cuando ya estaba establecida su fama, se prestaba a este tipo de diálogos.

También nos serán muy útiles los textos donde Borges, sin las intenciones del crítico literario que jamás pretendió ser, se refirió a Lugones, a su significación en las letras argentinas e hispánicas y más precisamente, a su posición nacionalista.

Veamos, pues, el desarrollo de las primeras etapas de la carrera literaria de Borges. Como han repetido todos aquellos que han estudiado el tema, en Borges se manifestó la intención de recobrar cierto estilo argentino, criollo y porteño, que él, como otros jóvenes de esa época, creían advertir en el carácter y las formas de vida popular. La música, la danza y las letras de milongas y tangos y una serie colorida de actitudes reales y ficticias, componían esa verdadera mitología, como se ha dicho, del criollismo de Borges, tal cual se refleja en muchas de sus composiciones literarias de esos años.

El ímpetu juvenil de Borges predominaba, entonces, sobre el escepticismo y la ironía que, más tarde, dominarían su carácter. Era capaz de creer, con fervor y entusiasmo, en esa revelación del tipismo porteño y argentino, en el cual confiaba para definir una personalidad propia.

Sería excesivo calificar ese sentimiento como nacionalismo, sobre todo si atribuimos al concepto un contenido político del cual Borges estaba totalmente ajeno. Pero sin duda se trataba de una emoción muy próxima al patriotismo más franco, actitud

[2] *Emir Rodríguez Monegal,* Borges: Una biografía literaria, *México, Fondo de Cultura Económica, 1987, págs. 15-16. Del mismo autor:* Ficcionario: Una antología de sus textos. Edición, introducción, prólogo y notas de E.R.M. *México, Fondo de Cultura Económica, 1981. La relación de Borges con sus padres y, especialmente con su madre, es un tema que ha sido considerado por muchos de los que se han ocupado de su biografía. Una opinión desprejuiciada que disiente con la mayoría de sus admiradores argentinos es la de Estela Canto:* Borges a contraluz, *Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Para la siempre creciente bibliografía sobre Borges: Horacio Jorge Becco,* Jorge Luis Borges. Bibliografía total. 1923-1973. *Buenos Aires, Casa Pardo, 1973.*

que, por otra parte y como recordará años más tarde, era compartida por las tres personalidades que mayor relieve alcanzaban, para él, en la Argentina de ese tiempo: Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes y Leopoldo Lugones.

En el caso del primero, Borges no dudaba en aceptar que lo había influido hasta llegar al nacionalismo. En una de las conversaciones que mantuvo con María Esther Vázquez, cuando ésta le recordó su permanente rechazo del nacionalismo, Borges contestó:

> Sí, pero no sé si siempre lo he aborrecido. Cuando era joven era nacionalista bajo la influencia de Macedonio Fernández, que llevaba el nacionalismo a un grado exagerado[3].

Borges, como se sabe, fue el principal admirador de Macedonio y a su insistencia caprichosa se debe gran parte de la fama póstuma que éste alcanzara pero, al mismo tiempo, rechazaba algunas de sus absurdas afirmaciones, como la de que Buenos Aires era la única justificación de la creación literaria. Su nacionalismo, si así se podía llamar, resultaba a la postre, ridículo e inocuo y Borges agregaba, luego, que los nacionalistas habían bastado para curarlo de tal extravío.

En cuanto a Güiraldes, cuyo cosmopolitismo estético se compaginaba con la conciencia de su condición de criollo argentino y con la fidelidad a ciertos valores del estilo nacional que debía afirmar a través de la obra literaria, fue una personalidad generosa y muy querida. Borges lo recordaba siempre con afecto pero su propia relación con el pasado gauchesco sólo se fundaba en recuerdos familiares. Para los argentinos de la ciudad de Buenos Aires y sobre todo en el caso de la familia de Borges, donde predominaba la memoria de los «unitarios», adversarios irreconciliables de los caudillos campesinos que se habían apoyado en los grupos de las campañas del interior del país (los «gauchos», en una referencia más precisa), esta condición era peyorativa. Ser gaucho denotaba ordinariez y bajeza, y hacer literatura con lo gauchesco era una «criollada» (palabra que Borges recuerda que solía usar su madre) carente de dignidad.

En ese contexto, el interés de Borges por lo criollo apenas si alcanzaba para construir su peculiar mitología de los arrabales de Buenos Aires. Desconocía y no le interesaba el mundo campesino del gaucho y a pesar de sentirse atraído por la generosidad y simpatía de Güiraldes, siempre lo consideró un romántico ingenuo que había idealizado unos tipos humanos y una realidad que no lo merecían. En *Don Segundo Sombra*, por ejemplo, insistía en los motivos de burla o sorna y aunque nunca discutió el patriotismo de Güiraldes ni las ideas de éste acerca de la personalidad y el destino de su país, está claro que tampoco las compartía.

No obstante estas reticencias frente a Macedonio y Güiraldes y, —como veremos— a Lugones, el criollismo del joven Borges se manifestó claramente de muchos modos. Recordemos sus consideraciones sobre el lenguaje argentino, sus ensayos buscando una expresión propia a través de la prosa y el verso, y hasta algún pasajero entusiasmo político, como su apoyo a uno de los grandes líderes populares argentinos, el

[3] *María Esther Vázquez,* Borges: Sus días y su tiempo, *Buenos Aires-Madrid-México-Santiago de Chile, Javier Vergara Editor, 1984, pág. 234. En los libros de María Esther Vázquez están recogidos varios de los diálogos de Borges con otros escritores argentinos, que permiten conocer mejor su imagen personal. Tanto estas obras como* Genio y figura de Jorge Luis Borges, *de Alicia Jurado (Buenos Aires, EUDEBA, 1964), escritas por autores de su íntima amistad, son muy útiles para conocer cómo el propio Borges veía sus ideas, opiniones y sentimientos.*

radical Hipólito Yrigoyen. De todo renegó Borges: corrigió sus poemas hasta arrancarles todo vestigio de las audacias verbales en que había incurrido, se negó hasta el día de su muerte a reeditar su primer tomo de ensayos, *Inquisiciones* (1925) y repudió su debilidad de aceptar un entusiasmo político, de compartir una pasión popular que no resistía la ironía ni el escepticismo.

El criollismo de Borges tuvo, pues, mayor densidad de la que él mismo reconoció en los testimonios de su madurez, cuando renegaba de sus entusiasmos primeros. En un ensayo de aquel libro proscripto, trataba de comprender las razones por las cuales el pueblo de Buenos Aires había amado a caudillos como Rosas, Roca e Yrigoyen. Condenaba a Rosas por sus «fechorías y la sangre derramada», pero reconocía que fue «queridísimo por su pueblo»; en suma, un sincero y fugaz ademán de comprensión de fenómenos como el carisma de los caudillos, propio de un joven que no se negaba al entusiasmo.

Frente a Lugones

Borges siempre reconoció que tanto él como los jóvenes que proclamaron la rebeldía del vanguardismo juvenil de 1920, se vieron obligados a aceptar que, ya en 1909, Lugones había renovado las metáforas poéticas y que el lugar que quedaba libre a los jóvenes, era mucho más reducido que el pretendido por sus aspiraciones literarias[4].

Durante los años de su militancia en los movimientos del vanguardismo literario (1921-1925), no parece que Borges tuviera alguna relación personal con Lugones, ni mucho menos comparable a la que entabló, como dijimos, con Macedonio Fernández, que además era amigo de su padre.

Pero conocía muy bien la obra de Lugones; se sabía de memoria, como era costumbre suya, multitud de poemas y había escudriñado en todos los recursos de la poética lugoniana con la ambición de superarla de acuerdo con las teorías nuevas que se difundían a partir del ultraísmo y modas semejantes.

La influencia literaria de Lugones, recordaba Borges, fue abrumadora, lo admitieran o no los jóvenes. Pero le molestaba la importancia social y política que tenía Lugones, el peso, diríamos, que tenía su presencia intelectual. A pesar de sus variaciones ideológicas, Lugones ocupaba un lugar central en la vida argentina y por ello en la revista *Martín Fierro* (1924-1927), órgano generacional, era objeto de ataques y burlas más o menos ingeniosas que no impedían el reconocimiento de un magisterio ineludible en la Argentina de esos años.

Desde la altura de sus propias preocupaciones literarias y políticas, Lugones ignoró o por lo menos desdeñó las pretensiones de los jóvenes. Aunque no tenemos testimonios directos de los primeros encuentros con Borges, es interesante recobrar lo que contaba Ernesto Palacio, que fue uno de los miembros del grupo «martinfierrista»

[4] El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonier con Jorge Luis Borges. *Traducción de Martí Soler, México-Argentina-España, Siglo XXI editores S.A., 1967, pág. 15. Cfr. Richard Burgin,* Conversaciones con Jorge Luis Borges. *Versión española de Manuel R. Coronado, revisada por Roberto Yhani, Madrid, Taurus, 1974; M.P. Montecchia,* Reportaje a Borges, *Buenos Aires, Crisol, 1977.*

y autor de algunos de los mejores poemas satíricos que se publicaron contra Lugones en aquella revista.

Palacio, que hacia 1928 se convertiría en uno de los principales teóricos del nacionalismo de derecha, era a comienzos de la década de 1920, un joven revolucionario de izquierdas deslumbrado por la Revolución Rusa, que presumía de sindicalismo soreliano y se permitía visitar a Lugones en la dirección de la Biblioteca del Maestro, para reprocharle su militarismo de «la hora de la espada» (1924). Lugones, que estaba aislado de sus coetáneos y era un gran solitario, a pesar de su famosa intemperancia, aguantaba las insolencias juveniles con cierta simpatía humana. No compartía ninguno de estos arrebatos, ni mucho menos, pero abrió una posibilidad de relación y cabe suponer que Borges, amigo y cofrade de Palacio en *Martín Fierro,* también se benefició de estos contactos. Recordaba Palacio:

> No me aguantaba a mí solamente, sino a varios de mis contemporáneos, que lo queríamos, lo admirábamos, lo visitábamos pero lo hacíamos al mismo tiempo objeto, en nuestros comentarios privados, de críticas implacables. Lugones era, para nuestra generación, un gran problema[5].

En su madurez y sin precisión de fechas, Borges relató que sus encuentros con Lugones no pasaron de una media docena. No cabe suponer, dado su natural tímido y la manera como se había encerrado en su peculiar mundo libresco, que tuviera grandes deseos de conversar con Lugones. Pero lo conoció y de esa relación sólo obtuvo una impresión de rechazo, casi de antipatía.

Lugones era un hombre soberbio, recordaba Borges:

> El diálogo con él era difícil, porque era un hombre más bien áspero, autoritario, que tendía a formular sus juicios en epigramas y entonces cualquier tema lo cerraba inmediatamente con una sentencia. Era una especie de tribunal que juzgaba en última instancia. Entonces se cansaba uno de una conversación en la cual los temas eran efímeros. Tanto es así que al pensar en Lugones mis labios dibujan instintivamente la palabra «no», que era lo primero que él decía a cualquier idea que ofrecían a su juicio. Y creo que empezaba negando y luego inventaba las razones para su negativa. Era un hombre que sin duda se sentía muy solo. Era muy admirado, muy respetado, pero no creo que fuera un hombre querido[6].

En cuanto a sus juicios sobre la obra literaria de Lugones y en especial sobre la poesía, en Borges la admiración coexistía con la desconfianza. Sospechaba que no era auténtico y que, incapaz de una invención verdadera, sólo reflejaba a otros autores y libros. Así se lo había reprochado en 1926 cuando publicó una crítica del *Romancero* de Lugones en la revista *Inicial.* Es verdad que, años más tarde, Borges volvió a las formas tradicionales y se arrepintió de la iconoclastia juvenil, pero no modificó aquella sospecha primera. Hasta la religiosidad, que algunos habían creído advertir en Lugones, no creía que fuera una creencia íntima. Pensaba que tampoco eran auténticos sus alardes de fidelidad matrimonial, que concluyeron en el fracaso de su último amor por una joven. Lugones, sostenía Borges, sólo buscaba ajustar su

[5] *Ernesto Palacio, «Lugones vivo». En* Sexto Continente, *Buenos Aries, 2, agosto-septiembre de 1949. Nos hemos ocupado extensamente de Lugones en el marco del nacionalismo argentino, en nuestra obra:* El Nacionalismo argentino, *Buenos Aires, La Bastilla, 1975, cap. IV. «Nacionalismo y política. Leopoldo Lugones», tomo 1, págs. 103-164.*

[6] *Antonio Requeni, «Jorge Luis Borges habla de Leopoldo Lugones», en* La Prensa, *Buenos Aires, 17 de junio de 1979.*

imagen a la de un cierto estereotipo tradicional de «caballero argentino» que él se había forjado, donde también estaba la admiración por sus antepasados militares[7].

Casi siempre que se refería a la poesía de Lugones, cuyo dominio verbal lo fascinaba, no dejaba de señalar prosaísmos, mal gusto, excesos y desaciertos, como si aquella admiración tuviera que ser limitada por algún reproche. Borges no hablaba como crítico literario y en sus opiniones espontáneas era evidente la desconfianza que velaba aquella admiración.

Política y literatura

Entre el cierre de la revista *Martín Fierro* y la reaparición de Borges como periodista literario del semanario *El Hogar*, de Buenos Aires, pasaron cerca de diez años, durante los cuales no conocemos ningún registro de las relaciones entre Borges y Lugones. Fueron años intensos para este último, sobre todo en el orden político y personal y los caminos de ambos se bifurcaron rotundamente. Lugones definió su nacionalismo, fue uno de los líderes intelectuales de la revolución del 6 de septiembre de 1930, que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen y tomó parte activa en las primeras manifestaciones de esta ideología. Su militancia concluyó en el fracaso y la decepción, pero su abierta opción por el autoritarismo reforzó su distanciamiento de la mayoría de los escritores argentinos y, en particular, de los jóvenes, que se inclinaban hacia el liberalismo o la izquierda.

Todo ello contribuyó, pues, a que Borges también se desinteresara de Lugones. Ya estaba presente el nacionalismo en la política argentina y vimos cómo uno de sus amigos, Palacio, había abrazado las nuevas ideas. Borges, en sus recuerdos, engloba en el nacionalismo a otros cofrades «martinfierristas», como Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez y afirma que por ese motivo él no quiso colaborar en la revista *Libra* que apareció en Buenos Aires, en 1929, patrocinada por Alfonso Reyes y bajo la dirección de los dos poetas argentinos mencionados. En una conversación mantenida con Fernando Sorrentino, muchos años después, decía Borges:

> Recuerdo que Alfonso Reyes había fundado una revista, llamada *Libra*, y me invitó a mí a colaborar en la revista. Pero, como en esa revista colaboraban muchos nacionalistas y yo sé que a la gente le gusta simplificar, le escribí una carta a Reyes diciéndole que yo me sentía muy honrado con su invitación, pero que no podía aceptarla, porque si yo colaboraba junto a un grupo de jóvenes escritores argentinos nacionalistas, naturalmente la gente me vería a mí también como un nacionalista. Y, como no soy nacionalista ni quiero que me tomen por tal, le dije a Reyes que prefería no colaborar en la revista *Libra*, y él me contestó —no sé si aún guardo la carta por ahí— diciéndome que era una lástima que yo pensara así, pero que él comprendía mis razones y recordándome que me esperaba a cenar el domingo siguiente. Posiblemente obré mal, pero como en aquel momento yo era bastante menos conocido que ahora, yo sabía que si veían mi nombre junto al nombre de Marechal o al nombre de Bernárdez —que también era nacionalista en aquel momento— la gente iba a meterme en *le même panier*, como dicen los franceses[8].

[7] *Jean de Milleret,* Entrevistas con Jorge Luis Borges. *Traducción de Gabriel Rodríguez. Caracas, Monte Avila Editores, 1970, págs. 85 y 92. Las opiniones de Borges sobre los infinitos aspectos que constituían su mundo literario y emotivo, se pueden hallar en muchas entrevistas y artículos periodísticos. Damos noticia de algunos de los que hemos tenido en cuenta, sin agotar, desde luego, este repertorio: «Harto de laberintos»,* Mundo Nuevo, *París, pág. 18, diciembre de 1967; «El viajero y sus sombras»,* Siete días, *Buenos Aires, pág. 172, 30 de agosto de 1970; «Jorge Luis Borges habla a los demás»,* Confirmado, *Buenos Aires, pág. 239, enero de 1970; «Herbert Simon y Jorge Luis Borges»,* Primera Plana, *Buenos Aires, pág. 414, 5 de enero de 1971; «Borges: la poesía, la política, la revolución»,* Clarín, *Buenos Aires, 27 de abril de 1972; Rubén Ríos, «Martín Fierro»,* Tiempo Argentino, *Buenos Aires, 4 de marzo de 1984; «Diálogo con el público sobre la poesía»,* La Nación, *Buenos Aires, 25 de agosto de 1985.*

[8] *Ferrando Sorrentino,* Siete conversaciones con Jorge Luis Borges, *Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, pág. 25.*



No conocemos ninguna de las cartas cambiadas entre Borges y Reyes; es muy posible que se encuentren en el archivo de este último y que en alguna oportunidad se reproduzcan, pero por ahora es interesante subrayar algunas circunstancias. Por ejemplo, en el *Diario. 1911-1930,* de Reyes, figura la anotación siguiente:

> 27 de mayo de 1929.
> Borges se retira de *Libra* (de la redacción nominal), aunque seguirá colaborando, por ciertos leves choques con Marechal, pero, a la vez, porque tiene compromisos amistosos con muchos literatos «impuros» que Bernárdez no quiere aceptar[9].

Ni Marechal ni Bernárdez aparecen como militantes nacionalistas en 1929; pudieron serlo, quizá, pero en un nivel tan personal y privado que no se pueden comprender los escrúpulos de Borges. Reyes no menciona esta circunstancia y sólo nos queda conjeturar que en sus conversaciones con Sorrentino, Borges trasladaba a esos años, las definiciones políticas que ambos adoptarían después, sobre todo al estallar la guerra civil española de 1936, acontecimiento crucial que separó tajantemente a los escritores argentinos e hispanoamericanos.

Después de 1930 se había producido en Occidente una ideologización muy marcada de la inteligencia. La experiencia dictatorial del general Miguel Primo de Rivera en España, la consolidación del fascismo en Italia y el surgimiento del nazismo en Alemania, tuvieron su contrapartida en el crecimiento del socialismo entre los partidos y los movimientos obreros y el auge de la difusión del comunismo orientado desde la Rusia de Stalin. Eran años de extremos totalitarios y las tendencias liberales y moderadas se batían en retirada.

En la Argentina, por su parte, después de la Revolución de Septiembre, había comenzado un cambio en el panorama cultural y político. Surgió entonces un movimiento de ideas que puso el acento en el catolicismo, en una cierta analogía con lo que ocurría en Francia, Inglaterra y España. Las ideas autoritarias de derecha cobraron una difusión desconocida hasta entonces: proliferaron las revistas, los núcleos de activismo cultural y muchas otras manifestaciones que respondían a la misma tendencia. El hispanismo católico fue una de las facetas de este movimiento y uno de los escritores que se definieron a favor de ella, después de 1930, repetimos, fue el ya nombrado Francisco Luis Bernárdez.

Borges repudió, desde el primer momento, este conjunto de ideas y actitudes políticas. A su escepticismo intelectual y amor a la literatura pura, debió chocar fuertemente la afirmación dogmática y el talante agresivo con que esta corriente se presentaba en la Argentina. Para peor, fue objeto de ataques que pretendían agraviarlo, como el que le hizo el semanario filofascista *Crisol,* acusándolo de judío. A lo cual contestó Borges con su artículo «Yo, judío», aparecido en la revista *Megáfono* en abril de 1934, donde aplicó la ironía y el sarcasmo para ridiculizar las intenciones de aquella pretendida agresión. Este breve ensayo es la primera manifestación de una disidencia con la derecha argentina, que será profundizada años más tarde.

[9] *Alfonso Reyes,* Diario. 1911-1930; *Prólogo de Alicia Reyes. Nota del Dr. Alfonso Reyes Mota, México, Universidad de Guanajuato, 1969, pág. 279.*

Entre tanto, continuaba su carrera literaria y se fue distanciando, cada vez más, de cualquier emoción criollista, para reposar en un porteñismo lúdico y en una literatura que se deleitaba con la erudición exótica y las imaginaciones sorprendentes. Su escepticismo filosófico se radicalizó con el descubrimiento del idealismo y su rechazo de cualquier compromiso con la realidad se fue acentuando. La serie de sus artículos y notas en *El Hogar* (1936-1939) es un testimonio de la madurez de este estilo: irónico, ingenioso, brillante. Pero su alejamiento de las pasiones políticas fue total.

Cuando en 1936 se realizó en Buenos Aires el Congreso Internacional de los PEN Clubes, el enfrentamiento de los escritores por razones políticas fue muy severo. En Europa los fascismos contaban con partidarios notables y las persecuciones políticas y raciales que se llevaban a cabo en Alemania habían provocado reacciones y condenas, que se reflejaron en los debates de ese Congreso de Buenos Aires. Ya era evidente la división política e intelectual entre la derecha y la izquierda —para no entrar en más precisiones—, al igual de lo que ocurría en Europa y en toda Hispanoamérica. Para agravar más ese choque polémico, en julio de 1936 estalló la guerra civil de España y las disidencias se profundizaron, en razón de la afinidad hispánica y al hecho de que en la Argentina vivían miles de españoles provenientes de las diversas épocas de la inmigración.

En el grupo de la revista *Sur*, de Victoria Ocampo, donde se hallaba Borges, todos estos conflictos repercutieron hondamente. La renuencia de Ortega a apoyar la República impresionó a Victoria Ocampo y hubo quienes como Eduardo Mallea, que al igual que otros escritores estaban vinculados al diario conservador *La Nación*, se mostraron partidarios del alzamiento militar. En ese clima de discordias, algunos intelectuales definidos como nacionalistas: Julio Irazusta —amigo y colaborador de *Sur* desde sus comienzos—, Ernesto Palacio, Lisardo Zía, Ramón Doll y Leopoldo Marechal, se alejaron de la revista en desacuerdo con la posición liberal que ésta, a pesar de sus reticencias, había adoptado.

Por otra parte, las relaciones de Victoria Ocampo y *Sur* con personalidades como Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala provocaron el rechazo y los ataques de escritores españoles y argentinos, que le reclamaban a la revista un apoyo franco a la causa de la República.

A esta altura, la ideologización del campo literario era franca e irreversible. Borges no aparece involucrado personalmente en estas discusiones políticas pero su temperamento e ideas, rotundamente liberales, lo alejaban por completo del campo en que se hallaban nacionalistas, derechistas y conservadores. No alcanzaba a definirse a favor de ninguna de las ideologías contrarias pero su escepticismo bastaba para repudiar todo lo que representaba la derecha y, muy particularmente, el énfasis agresivo e intolerante que la caracterizaba, sobre todo en medio de la lucha despiadada que correspondía a la guerra de los Aliados contra el Eje. Una buena muestra de su posición en su «Definición de germanófilo», publicada el 13 de diciembre de 1940[10].

[10] *Jorge Luis Borges, «Definición de germanófilo». En su:* Textos cautivos; Ensayos y reseñas de «El Hogar» (1936-1939). *Edición Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires, Tusquets, 1986, págs. 335-338.*

A partir de este momento, la inclinación de Borges hacía todo lo que representaba el bando de los Aliados en el orden político nacional e internacional, fue absoluta y definitiva. Se trataba de una opción más que ideológica —si es que se puede utilizar este concepto en su caso—: era la confirmación de su amor irrestricto a la herencia literaria y sentimental de Inglaterra y, en el caso de la Argentina, a la misma tradición liberal y «unitaria», en el sentido en que lo hemos aclarado anteriormente.

El peronismo enemigo

La posición «aliadófila», como se decía entonces, de Borges no fue una singularidad suya ni representó una ruptura con los sentimientos predominantes en la sociedad argentina y mucho menos entre los escritores. Se suele repetir que, durante la guerra, la mayoría de los argentinos fueron partidarios del Eje, pero no fue así. A pesar de que el país fue neutral —porque así convenía a los británicos, que de ese modo monopolizaban una ayuda que jamás les faltó—, los simpatizantes de Inglaterra, Francia y los Estados Unidos predominaban en una proporción abrumadora. Muchas y poderosas sociedades congregaban a lo más representativo del mundo político, social y económico de la Argentina: todos los partidos políticos democráticos, que constituían una aplastante mayoría, desde el conservadurismo hasta el socialismo, después de 1941, al comunismo. También la prensa periódica, tan importante en la sociedad contemporánea, era unánime en su adhesión a la causa de los Aliados, hasta el punto de que los partidarios de la victoria alemana se vieron obligados a publicar un diario: *El Pampero*. En cuanto a los escritores que disentían eran una ínfima minoría, aunque hubiera entre ellos algunos pocos de auténtica significación y lo mismo cabe decir de los dirigentes políticos. Otra excepción eran los oficiales del Ejército, donde había habido una fuerte tradición germánica, pero su representación numérica y política no era importante y sólo impusieron sus criterios después del golpe de Estado del 4 de junio de 1943, sin que cambiara por ello aquella opinión pública mayoritariamente aliadófila.

Consecuente con sus ideas y sentimientos, Borges acentuó su rechazo de todo lo que significara nacionalismo y germanofilia. Dos muestras elocuentes son su «Anotación al 23 de agosto de 1944», aparecido en *Sur* en septiembre de 1944 con motivo de la reconquista aliada de París y «Deutsches Requiem», que fue recogido en el volumen *El Aleph* (1949).

Pero el acontecimiento decisivo para la definición política de Borges, fue la aparición en la vida argentina del coronel Juan Domingo Perón, surgido del grupo de militares que tomó el poder en 1943 y que, desde el gobierno, organizó el movimiento gracias al cual fue elegido Presidente de la República en febrero de 1946. Esta primera etapa del régimen duraría hasta septiembre de 1955.

Como casi todos los miembros de los sectores dirigentes argentinos y, desde luego, de los intelectuales y escritores liberales, Borges se opuso desde el primer momento a Perón y el peronismo y el régimen contestó persiguiendo a los disidentes, lo cual, en el caso particular de Borges, representó la expulsión del modestísimo empleo que tenía en una biblioteca municipal. No cabe examinar aquí las relaciones, pésimas y odiosas, de Borges con Perón y el peronismo, pero quienes conocen la vida y las opiniones del escritor, saben muy bien que constituyen un capítulo importante de la inserción de Borges en la vida argentina. Su crítica del peronismo lo enfrentó con grandes mayorías del populismo argentino, y, sobre todo con el periodismo que las halagaba y que se complacía en provocarlo para que el famoso escritor respondiera con agresiones, ironías y sarcasmos que ponían de relieve su desdén por la demagogia. Pero mantuvo esta convicción tenazmente hasta el día de su muerte.

Desde el punto de vista de nuestro tema, hay que recordar que el peronismo confiscó casi todo el nacionalismo, de derecha e izquierda: ideas, temas, dirigentes y partidarios. La vieja inquina de Borges contra este movimiento y sus partidarios, alcanzó entonces, los más altos grados de virulencia. A partir de entonces, para Borges, nacionalismo fue sinónimo de peronismo y a las razones que siempre tuvo para rechazar estas ideas, agregó el desprecio y la inquina feroz que sentía frente al peronismo.

Lugones había muerto hacía muchos años y Borges lo recordaba como poeta, sin apenas referirse a las ideas políticas que aquél profesara en los últimos años de su vida. Pero el nacionalismo y los nacionalistas eran una presencia actual, por lo cual la crítica de Borges no dejaba pasar ninguna oportunidad de manifestar su repudio.

Una circunstancia que incidió polémicamente en su ánimo fue el auge creciente de la izquierda, cuya difusión aumentó en Iberoamérica depués de la aparición del castrismo en 1959. Nacionalistas, peronistas e izquierdistas coincidían en atacar a Borges por sus opiniones políticas, lo cual acendró en él su proverbial cosmopolitismo y su amor a una literatura que, despojada de todo compromiso nacional, social y político, sólo se preocupara de sus logros estéticos.

Este marco de época es muy importante, tanto para comprender a Borges como el alcance de sus opiniones políticas. Desde finales de la década de 1950, Borges había pasado de ser un escritor de minorías, cuya admiración era casi una cuestión de grupo, a convertirse en un autor de gran difusión. Sobre todo después de 1955, cuando el gobierno militar de la llamada «Revolución Libertadora» premió su ferviente antiperonismo con el reconocimiento oficial y público de su importancia literaria: fue nombrado director de la Biblioteca Nacional, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universad de Buenos Aires, doctor «Honoris Causa» de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza), Premio Nacional de Literatura, etc.

Pero a medida que se reconocía su personalidad intelectual, durante las décadas de 1960 y 1970, muchos sectores políticos e intelectuales buscaron un acercamiento al peronismo proscripto y algunos periodistas y escritores de militancia nacionalista e izquierdista, planearon levantar aquellas figuras literarias que podían dar mayor



lustre a dicho movimiento. Se produjo así una operación de periodismo político-literario para rescatar de un aparente olvido al poeta y novelista Leopoldo Marechal, nacionalista y sobre todo peronista, viejo enemigo de Borges, en cuya novela *Adán Buenosayres* (1948), éste era satirizado cruelmente.

Marechal fue erigido en el «Anti-Borges», es decir, su contrafigura, y durante años fue un ejercicio favorito de críticos y periodistas el provocar a éste con preguntas y declaraciones que buscaban ahondar este antagonismo. Borges, que en esta nueva etapa de su fama, había abandonado la parquedad recoleta y tímida de su juventud y gozaba con su papel de transgresor de las mayorías, colaboró entusiastamente con este juego y no ahorró ironías y sarcasmos con respecto a Marechal y, desde luego, al nacionalismo y al peronismo.

No referimos estas particularidades con intención de cotilleo literario, sino porque cuentan cuando se consideran las opiniones de Borges, muy sensible a estas ondas polémicas pero que, a pesar de sus caprichos y arbitrariedades, mantuvo siempre una gran coherencia con las convicciones intelectuales y políticas maduradas a partir de 1930. Sin embargo, en su rechazo del nacionalismo hay un acento y una agresividad persistente que se comprenden mejor a la luz de su profunda enemistad hacia el peronismo. Por otra parte, este tema surge siempre en las mencionadas conversaciones de los últimos años, las cuales, a su vez, cobran otro relieve en este marco que procuramos esbozar.

Nacionalismo y universalismo

Dijimos anteriormente que el nacionalismo era una forma extrema del patriotismo y que en Borges se daba un conflicto de sentimientos en razón de la doble tradición que definían los ejemplos de su padre y su madre. Sin duda en Borges existía ese orgullo nacional que, en sus aspectos más superficiales y llamativos, es uno de los rasgos negativos con que los argentinos y especialmente los porteños, cosechan las mayores antipatías. Pero este sentimiento estaba moderado en él por la razón y el sentido del humor. Además, desde sus primeros escritos juveniles él también recogió esa tradición de autocrítica que se advierte en la literatura y el pensamiento argentino, desde Sarmiento a Martínez Estrada y Sebreli.

Rechazaba el énfasis retórico y se avergonzaba de las exhibiciones de patriotismo que, para él, eran típicas de argentinos recientes y de descendientes de italianos afanosos por lograr una identificación con los rasgos nacionales. Los verdaderos argentinos, parecía decir, no necesitan de esos alardes pomposos que denunciaban el mal gusto y la inautenticidad. «Las ilusiones del patriotismo no tienen término», escribió, y aunque conocía que todos los pueblos del mundo y, en especial, los ingleses que tanto amaba padecían del mismo achaque, no podía soportar que los exhibieran los argentinos.

Esta reacción estética se completó con el escepticismo, que llegó a ser su convicción más profunda, y su desconfianza hacia el patriotismo, sólo admitido en la intimidad púdica de la conciencia individual, alcanzó un grado extremo cuando criticó a los nacionalistas.

Se complacía en recordar el anarquismo filosófico de su padre, devoto de Spencer, y su idea de que el mejor gobierno es el que requiere un mínimo de Estado. Los argentinos, afirmaba en «Nuestro pobre individualismo» (1946), creen que el mundo es un caos y que el Estado es una abstracción molesta con la cual no se identifican. El argentino no es un ciudadano sino un individuo y esta condición es valiosa frente a los abusos del comunismo y el nazismo. Los nacionalistas, sostenía, pululan con la intención de fomentar los mejores rasgos argentinos pero alientan la utopía de un Estado «infinitamente molesto», que ignora la verdadera condición de nuestro pueblo[11].

Consecuente con este rechazo de todo lo que se pretendiera valorizar por su exclusiva condición de argentino y en especial de los rasgos populares, siempre irracionales, elementales y espurios, Borges no ahorró críticas a los mitos argentinos: *Martín Fierro* y la literatura gauchesca, las letras del tango, Carlos Gardel, finalmente, el peronismo. En el texto donde mejor sintetizó sus ideas acerca del sentido que debían tener las letras y la cultura de un país, «El escritor argentino y la tradición» (1951), particularizó su oposición al nacionalismo.

Borges afirmaba que la literatura argentina no debía buscar su singularidad apoyándose en rasgos específicos y en el «color local», lo cual limita una capacidad creadora que es capaz de tenderse hacia lo universal. La tradición que los argentinos pueden reivindicar y aprovechar, no sólo es la española; la incluye pero se extiende a todo el universo. No estamos solos, aunque eso fuera más patético y quizá más interesante, como todo lo exótico y folklórico. Nos acompaña todo lo que ha hecho la riqueza de Occidente y podemos utilizarla sin supersticiones ni reverencias. Lo que importa no es el proyecto de ser argentinos sino el realizar una obra valiosa:

> Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos; porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.
> Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores[12].

Desde el nivel de sus preocupaciones intelectuales, rechazaba al nacionalismo, más odioso todavía por estar ligado, en su percepción, al peronismo, pero en realidad condenaba todo lo que significara la aceptación de sentimientos elementales, aunque confesara que, a veces, cedía ante su innegable presencia. Así, contaba que a pesar de su repugnancia por las letras y el ambiente patibulario del tango, se puso a llorar cuando oyó, en el extranjero, un tango cantado nada menos que por Gardel. María Esther Vázquez, por su parte, relata que en un viaje por Escocia, Borges, traicionado

[11] *Jorge Luis Borges, «Nuestro pobre individualismo». En su:* Otras inquisiciones (1937-1952). *Buenos Aires, Sur, 1952, págs. 43-45.*

[12] *Jorge Luis Borges, «El escritor argentino y la tradición». En su:* Discusión, *Buenos Aires, Emecé, 1957, pág. 162.*

en su razón por el efecto que unas copas de más operaron sobre un abstemio, arremetió contra un desconcertado profesor a quien le recordó indignado cómo los porteños rechazaron las invasiones inglesas a Buenos Aires en 1806 y 1807...

Podía admitir un patriotismo que no se apoyara en la exageración y la ficción, pero el nacionalismo sólo estaba reservado a los países de vieja prosapia. En el diálogo con otro escritor que recoge María Esther Vázquez en uno de sus libros, sostenía Borges:

> El nacionalismo no puede justificarse, pero sí comprenderse, en países de cultura antigua. A nadie le ha alegrado más que a mí la derrota de Hitler, aunque entiendo que en un país como Alemania, de tan antigua cultura, pueda haber nacionalismos. Pero aquí, que contamos apenas con ciento cincuenta años de edad, es completamente ridículo el nacionalismo[13].

Contra toda razón, porque exaltaba una tradición inexistente y fomentaba nuestros peores defectos, el nacionalismo representaba el atraso en que se hallaba un mundo en el cual no debía haber fronteras. Como la mayoría de los intelectuales occidentales, Borges completaba su pensamiento con el ideal del universalismo político y cultural. Cuando Néstor J. Montenegro le preguntó lo que pensaba del nacionalismo, respondió:

> Es el mayor de los males de nuestro tiempo. Desdichadamente para los hombres, el planeta ha sido parcelado en países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de una mitología peculiar, de derechos, de agravios, de fronteras, de banderas, de escudos y de mapas. Mientras dure este arbitrario estado de cosas, serán inevitables las guerras.
> Lógicamente, el nacionalismo es insostenible. Los estoicos se declararon cosmopolitas, ciudadanos del mundo. Debemos tratar de ser dignos de ese antiguo propósito. Se justificarían así los imperios, que abarcaron, o abarcan, muy dilatados territorios y que serían acaso el camino hacia una futura ciudadanía planetaria[14].

La corrección de esa deformación cultural debía hacerse mediante una educación que ridiculizara o desalentara los motivos del orgullo patriótico. A Borges, la guerra de Gran Bretaña contra la Argentina con motivo de las Islas Malvinas, en 1982, le pareció una causa desdichada pues lo obligaba a asumir un sentimiento patriótico ya desaparecido. A diferencia de los ingleses, para quienes nunca ha habido dudas al respecto («my country, right or wrong»), Borges no titubeó en manifestar su apoyo a Gran Bretaña, prescindiendo de las razones jurídicas que dejaba a los especialistas.

En este punto Borges también coincidió con la mayoría del sector político e intelectual argentino, para los cuales el hecho de que la Argentina tuviera un gobierno militar no democrático, los eximía de cualquier obligación patriótica. En su caso, como en el otro famoso ejemplo, el del poeta norteamericano Ezra Pound que prefirió defender a Alemania e Italia en vez de los Estados Unidos, vemos la continuidad de una línea coherente de ideas y sentimientos muy arraigados. Para Borges no tenía sentido definir su preferencia por Inglaterra o la Argentina. En el curso del diálogo citado, afirmaba:

> El arte de la profecía es difícil y tal vez imposible. Lo verosímil o, en todo caso, lo deseable es que los hombres lleguen, alguna vez, a esa ciudadanía planetaria de

13 *María Esther Vázquez,* Borges: Imágenes, memorias, diálogos, *Caracas, Monte Avila Editores, 1977, pág. 193.*

14 *Jorge Luis Borges-Néstor J. Montenegro,* Diálogos, *Buenos Aires, Nemont Editores, 1983, págs. 21-22.*

la que hablé. En ese porvenir, ambos nombres —República Argentina, Gran Bretaña— serán, cabe esperar, anacrónicos[15].

En esta perspectiva del universalismo que sintetiza el pensamiento de Borges cuando ya había definido, totalmente, sus ideas y sentimientos, las diferencias con Lugones son absolutas y comprensibles, si se consideran las diversidades del tiempo histórico y la oposición de ambas biografías. Lugones termina decepcionado en lo personal pero sin cambios intelectuales de su nacionalismo final y Borges, por su parte, clausura cualquier posibilidad de patriotismo en el sueño del cosmopolitismo universal.

La actitud apátrida de Borges era la conclusión lógica de varias premisas esenciales de su pensamiento. En primer lugar, de su vocación irrealista: la realidad no le interesaba y cuando irrumpía en su vida la rechazaba como una perturbación de ese núcleo tapizado con libros e imaginaciones, dentro del cual se había refugiado.

El desdén y la incomodidad de Borges en una sociedad donde los valores personales y sociales en los cuales creía, habían sido vulnerados, le arrancó múltiples declaraciones de prescindencia. En ese mundo blindado por su ceguera y su voluntad de aislamiento, su feroz individualismo alardeaba de ignorar la realidad, pero aun cuando esto hubiera sido totalmente cierto, tampoco creía que su literatura —la que hacía y la que le gustaba— tuviera que ver con esa realidad: su repudio de la novela y sus sarcasmos e ironías hacia cualquier forma de las letras contemporáneas responden a esta actitud. La única solidaridad de Borges era con su propio juego literario y aunque él repitió infinidad de veces que su literatura sólo tenía un personaje y un argumento que era él mismo, no se suele aceptar la veracidad de estas afirmaciones.

Por esta razón los valores más altos en autenticidad creadora y calidad estética se encuentran, a nuestro entender, en la poesía lírica, donde se manifiesta en forma directa su expresión literaria. Pero la frecuentación y, por lo tanto, la estima por este aspecto de su obra, sólo es accesible, en su sentido más profundo, por la lectura en su lengua original, razón por la cual no tiene la difusión de su producción narrativa y ensayística.

La poesía de Borges, por tanto, corresponde a un plano que, aunque íntimamente vinculado con el resto de la obra, en razón de la unidad que establece la personalidad del escritor, contiene valores específicos que no se pueden juzgar del mismo modo que sus proposiciones filosóficas y políticas. Borges escribió una vez:

> En este país, Lugones sigue siendo juzgado por sus cambiantes opiniones políticas, lo más superficial que hubo en él[16].

No hagamos, pues, lo mismo con Borges. Ese mundo al cual se había retirado estaba, además, reducido a una élite, en primer lugar, de seres que compartían ideas, sentimientos y valores. Un mundo que se achicaba y se volvía cada vez más arcaico con el paso inexorable del tiempo: al final sólo quedaron María Kodama y Adolfo Bioy Casares. No demos a su misoneísmo ni a su declarado conservadurismo ningún sentido político, sólo son facetas de ese apartamiento de la realidad, de su reclusión

[15] Ob. cit., *pág. 25.*

[16] *Jorge Luis Borges, «Introducción». En: Leopoldo Lugones.* Antología poética. *Selecc. e intr. de J.L.B. Madrid, Alianza Editorial, 1982, pág. 13.*

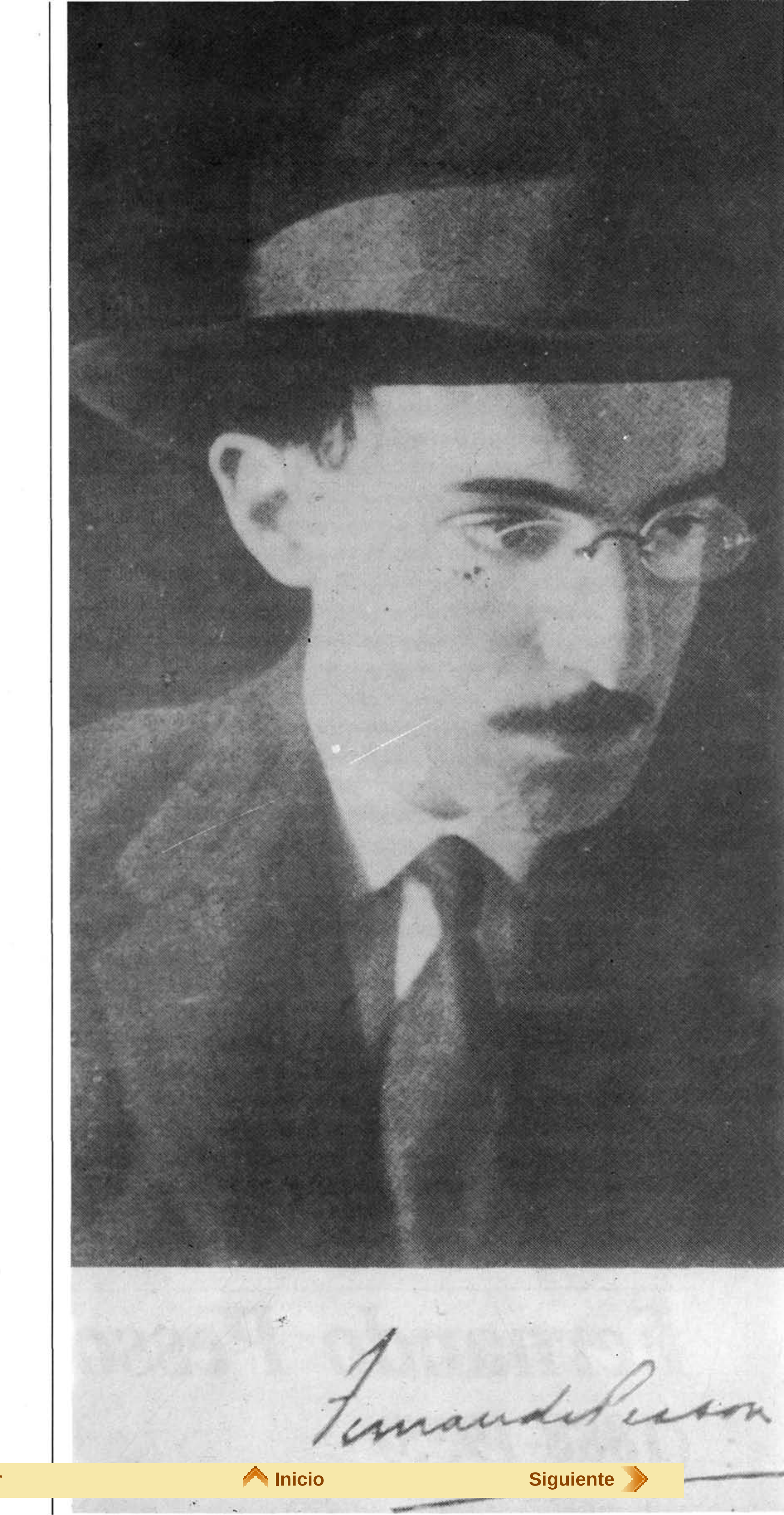
en un mundo de formas literarias que era el único lugar donde se sentía seguro, a salvo del paso destructor del tiempo. Vida literaria pura, pues la otra solamente le reservaba penas, fatigas y desilusiones. Con estos recaudos, hay que admitir que, como lo prueba Blas Matamoro en una crítica que conserva toda su vigencia, su función literaria, dentro de la sociedad argentina, contribuyó a mantener el orden de valores e intereses que, de hecho, subordinaban el país a un núcleo de poder que distorsionaba la voluntad nacional y provocaba muchos de sus graves problemas. Totalmente ajeno a esta perspectiva, Borges estuvo siempre ausente de los deberes ineludibles que la misma implicaba[17].

Nihilista y escéptico, primero por temperamento y luego por convicción filosófica, Borges conservaba en su vejez un rastro irrenunciable del orgullo nacional que sintió en su juventud, pero sólo se transparentaba en ciertos desplantes de sorna e ironía, argentinos en el peor sentido de la palabra, diríamos. Pero no podía adherir a ninguna idea o sentimiento que compartieran otros seres reales. No le interesaba ni lo quería. Nunca hubo piedad para nada ni nadie en esa inteligencia cuya lógica interna giraba dentro de sí misma, absorta en sus sueños literarios. Cuando sintió que se moría, quiso hacerlo en Ginebra, lejos de la tierra natal de la cual renegaba. Como el último gesto de rechazo de una Argentina que creía haber perdido, de una realidad que no quería comprender ni amaba.

Por esas razones, el valor principal de la obra de Borges no se debe buscar en las referencias a la verdad de una realidad, ya sea ésta filosófica, histórica, política o literaria. Dueño de ese orbe arbitrario y único, de su propia pertenencia, de ese *mundo Borges*, su dimensión auténtica hay que buscarla en el plano de lo imaginario. Son sus límites, pero también su grandeza.

Enrique Zuleta Alvarez

[17] *Blas Matamoro,* Jorge Luis Borges o el juego trascendente, *Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor S.R.L., 1971. Señalamos aquí la contribución a nuestro enfoque que representa la obra de Ana María Brrenechea,* La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges, *México, El Colegio de México, 1957, aunque su punto de vista sea estrictamente literario y con matices de diferencia con nuestro planteo.*



Anterior Inicio Siguiente



Borges y Pessoa: las íntimas coincidencias

No se trata de aproximarlos. Borges y Pessoa están, de hecho, muy cerca uno del otro. Se trata, sí, de advertirlo. De advertir sus notables afinidades. Acaso el reconocimiento de tales consonancias en nosotros sus lectores contribuya a que accedamos a mucho de lo que de específico tiene la atmósfera espiritual del tiempo en que vivimos. Esa es al menos la esperanza en la que esta nota busca su legitimación.

En la carta que a Pessoa le dirigiera el 2 de enero de 1985, Borges le pide, cerca ya del cincuentenario de la muerte del poeta portugués, que lo deje ser su amigo. Pidamos nosotros a ambos, con no menos fervor simbólico, que nos franqueen el acceso a la honda correspondencia que enlaza sus palabras.

Oyentes ávidos e intérpretes eventuales de tanta cercanía, quizás en ella sepamos intuirnos, enriquecernos con un mejor desconocimiento de lo que somos.

Admitamos, para empezar, lo que resulta evidente. Borges y Pessoa son dos clásicos de la época. Lo medular de su maestría arraiga en el hecho de que ambos fueron forjadores y voceros de uno de los mitos del siglo: el mito antimoderno que expresa la desazón que se adueña del hombre tras el derrumbe del *Ego cogito* cartesiano y el triunfalismo inherente a los ideales ingenuos del progreso.

Construir un mito literario anticartesiano exigía estar doblemente persuadido. Por una parte, de que la racionalidad clásica ya no constituía ese eje indudable que aseguraba haber hallado en él, el notable autor de las *Meditaciones metafísicas.* Por otra parte, haber advertido hasta qué punto los afectados por ese derrumbe, cuyo estrépito se vuelve ensordecedor sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se empecinaban en aparentar que no habían sido alcanzados por él.

Totalidad inasequible a una conceptualización exhaustiva, la existencia, de allí en más, habría de multiplicar sin cuenta sus perfiles y sentidos sin que resultara ya posible reducirlos a un principio de inteligibilidad satisfactorio. La identidad personal, en consecuencia, desbordando los parámetros impuestos por una lógica de franca intención abarcadora, pasó a conformar la materia imposible del pensamiento lineal

o, si se prefiere, la materia racionalmente evanescente con la que el pensamiento intentará amasar su propia consistencia. En su vacilante despliegue, el acto de pensar no habría de ser entonces sino expresión de un incumplible afán de certeza; elocuente escenificación de la dificultad para seguir entendiendo la realidad como correlato manso del concepto.

Esta experiencia de tanta intensidad, signada por el desencuentro entre lo que la vida impone y lo que el espíritu anhela, supo hallar, en la literatura de Borges y Pessoa, dos de sus manifestaciones más originales y fieles al sentido de ese desencuentro.

A través del llamado *drama-em-gente* representado por los heterónimos, Pessoa logró el rumbo poéticamente adecuado para impedir que se homologara su vida supuestamente personal a los contenidos de su identidad artística. Con ello subrayó la insalvable distancia que, según él, separa y hasta enfrenta lo que un hombre admite como pensamiento propio y lo que en verdad es capaz de pensar.

Borges por su parte, ejecuta con igual resolución y acierto ese movimiento destinado a iluminar la ruptura entre identidad biográfica y personalidad artística. ¿Cómo lo hace? Mediante la exaltación de una voluntad apócrifa vertebradora de toda su práctica literaria. Borges, en efecto, se empeña con inflexible tenacidad en adjudicar a *otros* todo lo que brota de su pluma, siempre interesado en presentar como ajeno lo que es propio. Así, entre el escritor y su persona se abre un abismo cuya existencia y sentido Borges cultiva con obstinación y deleite.

Tanto en el caso del poeta portugués como en el del argentino resalta el propósito de impedir que la paternidad de lo narrado o versificado recaiga sobre ellos, es decir sobre un supuesto responsable que pudiera estar ubicado más allá del texto y cuyos rasgos serían asimilables a los del hombre llamado Borges y a los del hombre llamado Pessoa. Autor, en consecuencia, no será para ellos quien afirme extraer de sí las obras que permiten su reconocimiento, sino aquél capaz de dar origen a obras con las que logre que los demás lo desconozcan por lo menos tanto como él mismo se desconoce en ellas. Se trata, en suma, de dinamitar la arraigada ilusión de correspondencia entre creador y criatura para ensayar la tesis contraria: si no sabemos quiénes o qué somos, lo escrito no equivaldrá a la posibilidad de reconocernos sino a la de desconocernos.

Esta fuerte sed de disonancia entre el hacedor y lo hecho, tan pronunciada en Borges como en Pessoa, remite, por lo demás, a un relato prebíblico que se sitúa en las antípodas de nuestros dos escritores: el de los hijos devorados por su padre, central en la tradición mitológica griega. La feroz impugnación que de la paternidad hace Cronos, dios filicida, o el tortuoso vínculo que entablan con sus respectivos padres Epimeteo y Edipo, quieran acaso recordarnos que el horror a reconocernos en lo más cercano arraiga en propensiones tan remotas como oscuras pero muy emparentadas con la angustia que nos produce saber que sólo podemos parecernos a quienes *no son* como nosotros. Borges y Pessoa jerarquizan con pasión esa diferencia. La teoría

de los heterónimos y los postulados borgeanos de la composición apócrifa se nutren en la convicción de que es la *alteridad* y no la *mismidad* nuestro destino.

Buena parte de la hazaña verbal de Borges y Pessoa consistió en la aptitud evidenciada por ambos para reconciliar el lenguaje literario con la densidad conceptual de la filosofía. «Lo que en mí siente/ está pensando», escribió Ricardo Reis pero bien podría haberlo afirmado el lacónico habitante de «La biblioteca de Babel».

Mucho tiene que ver todo esto con la tradición humanista y con el cauce encontrado por ella en la sensibilidad de nuestros dos escritores. Esa tradición humanista se asienta en la convicción, viva ya entre los romanos, de que hay un pasado paradigmático, ejemplarmente concebido por los griegos —y que en Borges y Pessoa se extenderá a buena parte de la tradición judía—, según el cual sólo por su intermedio el presente puede ser sustancialmente comprendido, expresado y conducido a su realización. Ese pasado, digerido por la actualidad y por ella instrumentado como una brújula, confiere al hombre de cada época metáforas reveladoras de los dilemas de la existencia en todos los tiempos. La lección griega primordial, esculpida por Homero, Esquilo, Sófocles y Eurípides, decreta que no hay alianza posible entre la existencia concebida como reclamo de totalización y la realidad intuida como aquel absoluto cuya comprensión y aprehensión plenas anhela el hombre. Esta disonancia entre la sed que clama y las aguas que lo frustran evadiendo el cerco que aquél les tiende, alcanza, en Borges y Pessoa, el rango poético esencial. Si realidad y pensamiento nos han sido negados como sinónimos pueden, en cambio, ser explorados en su infinita heteronomia.

Justamente, lo que en Alberto Caeiro hay de magistral para Reis, Campos y el mismo Pessoa, es lo que tiene de inimitable y lo que, en directa derivación de lo dicho, hay de irrepetible en su «lección». De allí que quienes se autoconciben como discípulos suyos, lo hagan en verdad por *amor* a su enseñanza, es decir impulsados por el anhelo de captarla antes que persuadidos de que podrían darle, en sus vidas y en sus obras, alcance y cumplimiento. «Maestro», entonces, será Caeiro porque su trayectoria enseña que todo camino auténtico es irreproducible. El paradójico epigonismo de los restantes heterónimos y del propio Pessoa sólo puede consumarse en la medida en que todos ellos reconocen la imposibilidad de adueñarse del de Caeiro. En los hechos, como queda dicho, ninguno de ellos es capaz como lo fue Caeiro en su vida y en su obra, de restañar la herida provocada por la angustia de sostenerse «en el castillo maldito de tener que vivir», según el rotundo enunciado de Álvaro de Campos.

Esta disonancia, de tan multiplicados ecos en Fernando Pessoa, se manifiesta en Borges a través de una búsqueda. La búsqueda incesante del absoluto. Los hombres se suceden unos a otros, generación tras generación, en el despliegue de un esfuerzo incapaz, sin embargo, de arribar a la meta de su desvelo. Cada hombre, en este sentido, es todos los hombres. Las circunstancias que cada cual considera propias son, en verdad, las de todos en todos los siglos. Si alguna diferencia relevante entre Borges y Pessoa puede señalarse a este respecto, ella quizás esté dada por el hecho de que, en Pessoa, hay a priori, si así pudiera decirse, una conciencia tan aguda de la inutili-

dad de la búsqueda que paraliza toda su iniciativa. Sus poemas se nutren de esta parálisis inconmovible de la que únicamente se halla liberado Alberto Caeiro, en quien ha muerto toda sed de trascendencia. En Borges, en cambio, hay persistencia en esa búsqueda, irrefrenable añoranza del sentido absoluto que impulsa a la acción y que sólo accede al reconocimiento de su inutilidad cuando sobreviene el fracaso del sujeto concreto que la lleva adelante. La índole trágica del destino humano, en Borges, se manifiesta en conformidad con el circuito trazado por Esquilo, Sófocles y Eurípides: una infinita inocencia o el desmesurado afán de poder inducen al error; el error precipita en el engaño y el engaño arrastra al sufrimiento irreparable o a la muerte.

En Fernando Pessoa, el tránsito desde las circunstancias dramáticas (aquellas compatibles con el hallazgo de una solución para el conflicto padecido) a las circunstancias trágicas (aquellas en las cuales se sabe o se acepta que el conflicto no tendrá solución en los términos en que la humana razón lo exige), este tránsito, digo, de lo dramático a lo trágico se cumple en Pessoa como una *mise-en-scène* de la impotencia heterónima y ortónima para liberarse del efecto catastrófico que sobre cada uno, excepción hecha de Caeiro, tiene la conciencia de la propia muerte y del indeclinable misterio con que la realidad pareciera empecinada en frustrar las aspiraciones totalizadoras del pensamiento.

Sin duda, el gran valor de la heteronomia como concepción creadora es el de haber infundido a la crisis de la modernidad una forma poética inédita. Y no menos original, en este sentido, ha sido la estrategia del discurso apócrifo de Borges.

La excepcional hondura de los mundos verbales que supieron construir, autoriza a reconocer que Borges y Pessoa recuperan la dimensión trágica de los orígenes de la tradición clásica, liberándola de toda sujeción a los acentos racionalistas impuestos a ella por una modernidad interesada en concebir, por un lado, la disonancia entre conciencia y verdad como cuestión circunstancial y puramente metodológica y, por otro, la finitud de la vida personal como una cuestión sin relevancia epistemológica. Podríamos, en consecuencia, afirmar que Borges y Pessoa organizan sus universos literarios a partir de dos decisiones centrales. Una lleva a la potenciación estética de la tradición religiosa y filosófica de Occidente. La otra se traduce en la reelaboración personalísima que efectúan de esa tradición como para que en ella podamos reconocer los rasgos distintivos de la época en que nos toca vivir.

La concepción moderna entendió la identidad personal como módulo de contenidos correlativos de una supuesta verdad universal de carácter transubjetivo. Borges y Pessoa, lúcidos testigos de su derrumbe, procuran revalorizar la noción del deseo como elemento preponderante entre los rasgos distintivos de la subjetividad y del vínculo con la objetividad. Así es como el hermetismo último del sentido de lo real irrumpe como la más radical de las conquistas de este pensamiento desamparado por los dogmas.

Esta condición innominable, sin negar la eficacia parcial del conocimiento predicativo, lo inscribe en un campo de eficacia primordialmente metafórica, es decir, que le confiere valor relacional, alusivo antes que autónomo u objetivo. El saber, entonces,



deja de constituir una instancia despojada de carga subjetiva a propósito de algo objetivo, para pasar a ser, ante todo, *saber de alguien* a propósito de algo.

La Cábala no podía, en consecuencia, permanecer al margen de la avidez intelectual y emocional de Borges y Pessoa. Hay, sin embargo, una diferencia relevante entre ellos en lo que atañe al modo de concebir la Cábala. A Borges, como señala Edna Aizemberg, la Cábala no le interesa como materia de fe. Le importa, sí, como procedimiento reflexivo, como estilo de meditación que mucho puede favorecer sus propias estrategias expresivas. No es éste el caso de Pessoa. Pessoa ortónimo, apasionado por el ocultismo, ve en la Cábala una de las referencias esenciales para alcanzar alguna comprensión de lo real como tejido de símbolos y desenlace obligado de todo emprendimiento gnoseológico. Y ello no en virtud de que lo real no esté estructurado en torno a una legalidad, sino en virtud de que esa legalidad escapa por entero a las posibilidades de intelección humana. De allí la preferencia que manifiesta Pessoa por la Cábala en relación a la filosofía. Preferencia que remite, en última instancia, al sentido de la heteronomia entendida ahora como negativa creadora a responder con sus voces a la ilusión de acceso a una identidad unitaria final.

Borges también subestima la filosofía como modalidad discursiva pero, al igual que Pessoa, y escindiendo forma de contenido, rescata los problemas por ella planteados y procura expresar, en lenguaje poético, la intensidad ausente, en la conformación tonal de tales cuestiones, que de ella se advierte en la metafísica.

Pero, más allá de la diferencia, el Aleph y la noción cabalística de unidad son elementos que, con idéntico vigor, convocan el sentimiento de Borges y Pessoa, de modo tal que el valor del *Ensof* (infinito, en el antiguo hebreo) dejará sentir su peso tanto en el escritor argentino como en el escritor portugués.

Cosa equivalente puede decirse de la *Biblia,* donde se ve con toda evidencia que la unidad representada por el Autor de la Creación se manifiesta a través de la diversidad de intérpretes que redactan los libros sagrados, de conformidad con lo que cada uno de ellos oye que le es dictado por la voz del Espíritu. El «Autor-fuera-de-su-persona» —la conocida fórmula pessoana— es, simbólicamente, cada profeta; voz de una alteridad esencial, de un otro que no es el autor y que sin embargo remite a esa función.

En Borges, tal alteridad aparece bajo la forma de un Absoluto que se revela al hombre como lo enteramente otro de sí (Aleph); súbita transfiguración de aquello que se creía accesible en aquello que, destrozando esa ilusión, pasa a ser extraño, irreductible y hasta hostil en su hermetismo.

Los personajes de Pessoa son escritores. También lo son, con extrordinaria frecuencia, los de Borges: Herbert Quain, Pierre Menard, Jaromir Hladík. Y cuando no son escritores se convierten en tales en el momento en que resuelven redactar sus cuentos, «informes» o poemas, como en el caso de Narciso de Laprida en el «Poema conjetural» o en el anticuario Joseph Cartaphilus de Esmirna en «El inmortal», quien, en verdad, no es sino una sombra del mayor símbolo literario de Occidente: el poeta Homero.

La concepción de la literatura como lenguaje dotado para expresar la naturaleza hermética de la verdad es tan fundamental en Borges como en Pessoa. Los dos, como se dijo, ven la filosofía como una forma expresiva «menor», poco adecuada al registro temperamental de la idiosincrasia evasiva de la verdad de la que hablamos. Pero la fascinación que la filosofía ejerce sobre el espíritu, su resonancia en el nervio intelectual, serán empleadas con habilidad e insistencia por ambos escritores aunque con finalidad primordialmente poética antes que lógica. Asimismo, la literatura como posibilidad personal y como práctica es, para ambos, uno de los misterios superiores a los que con frecuencia remite Pessoa y que, como él mismo dice en carta a su querida Ofelia, responden «a otra ley» que la que gobierna la vida de los mortales comunes. Esta visión sacralizada de la palabra escrita, que en Pessoa se manifiesta a través de la exaltación de lo hermético y multívoco y, en Borges, mediante la indeclinable veneración de lo laberíntico y los textos literarios y sus recintos, las bibliotecas, encontraría su origen en el culto de un Dios bíblico e invisible que asienta por escrito su mensaje normativo en unas Tablas más veneradas que acatadas por el hombre, acaso porque su poderoso aliento simbólico supera no sólo sus recursos sino incluso su coraje para comprender.

Tanto para Borges como para Pessoa, a través de la literatura se huye de la contingencia y del azar. La creación es la expresión de un equilibrio que trasciende la precariedad impuesta al hombre por la finitud. En este sentido, la lengua es la verdadera patria del escritor porque le confiere la única identidad esencial que puede alcanzar: la de ser recreador, mediante su escritura, de la escritura de Dios, o sea la escritura cifrada por excelencia.

Pertenece a la dimensión ético-estética la necesidad de Borges y Pessoa de confundir ficción y realidad, lo verdadero con lo verosímil, borrando los rígidos límites que el racionalismo pretendió fijar entre una y otra. Cervantes y Carlyle pueden ser considerados como autores que anticipan el empleo de esta técnica tan frecuente en Borges y Pessoa. Y si los *otros* de Pessoa son, explícitamente, sus heterónimos, en Borges es usual que el autor desaparezca y ceda su sitio a otros autores apócrifos que llegan al extremo, en ciertos casos, de convertir a Borges en un personaje. Casos de esta especie son el citado de Joseph Cartaphilus en «El inmortal» o David Brodie, misionero escocés del siglo XIX, en el «Informe de Brodie» o Bustos Domecq, esa especie de escritor-gólem que Borges concibió con Bioy Casares.

A través de la diversidad de estilos entre sus heterónimos, Pessoa intenta que el lector «olvide» su presencia como autor. Borges, a su turno, busca que ese olvido de sí sobrevenga a través del carácter presumiblemente erudito que infunde a sus composiciones. Erudición extrema en apariencia que colocaría a los textos más allá de la simple expresión personal y, por lo tanto, más allá de la literatura entendida como manifestación subjetiva de la imaginación. Para ambos poetas vale lo que sobre Borges escribió Edna Aizemberg: «Borges ejecuta sus impostaciones para poner en



tela de juicio la realidad, para sugerir que si el autor de una obra puede ser una sombra, nosotros, sus lectores, podemos ser también simulacros en un universo de acasos».

Lisboa y Buenos Aires, las ciudades de nuestros dos escritores, ocupan un lugar central en sus respectivas obras. Ellas son, por una parte, símbolos de lo ausente, de lo que una vez fue, de lo abstracto. Lisboa, capital de lo que ya en tiempos de Pessoa no tenía casi consistencia y había perdido, prácticamente, toda realidad: el imperio portugués. Buenos Aires, capital de lo aún no sucedido: el advenimiento maduro de una nación, la república para la cual no llegó todavía la hora de su consolidación. Al mismo tiempo, Lisboa y Buenos Aires son ciudades-símbolo de la realidad ontológica y poética; expresiones particulares de una dimensión universal; escenarios fugaces donde sobrevienen las manifestaciones de verdades eternas, donde los hombres concretos que fueron Borges y Pessoa soportaron el peso irreductible del misterio de vivir; misterio que los modela a través del encuentro con el Aleph en la calle Garay de Buenos Aires o frente «al Estanco de enfrente» y ante el «Esteves sin metafísica». Por eso, entonces, *ciudad-todas-las-ciudades*, capitales, una y otra, de una circunstancia espiritual sin fronteras. Lisboa y Buenos Aires, por último y como recuerda Teresa Rita Lopes, son ciudades fluviales «en las que los árboles y los mástiles se confunden».

En la obra de Borges y en la de Pessoa las mujeres no ocupan el sitio clásico que les reserva la sensibilidad romántica: ellas no son las amadas, ellas no son el misterio, ellas no tienen presencia. Son, por el contrario, y en tanto mujeres, las grandes ausentes. Nada más abstracto que la mujer en las obras de Borges y Pessoa. A no ser, claro está, que las homologuemos a la figura de la madre y, entonces sí, ella irrumpirá viva en la obra de ambos. Porque estos dos hombres que rechazaron la paternidad de sus criaturas, como el dios Cronos en el mito clásico, según ya dijimos, no rechazaron nunca, en cambio, la condición de hijos.

De los dos, por fin, corresponde reconocer que supieron cuál era la consistencia de su trabajo creador y el valor que el tiempo les concedería. Pessoa no dudaba de que sería reconocido después de muerto. Borges, acaso más irónico pero no por ello menos resuelto que Pessoa, temía no ser olvidado.

Santiago Kovadloff



Jorge Luis Borges en C'an Mosenya, Valldemosa (Mallorca), 1920. Con su hermana Norah y los dueños del Hotel Artista

BIBLIOGRAFÍA

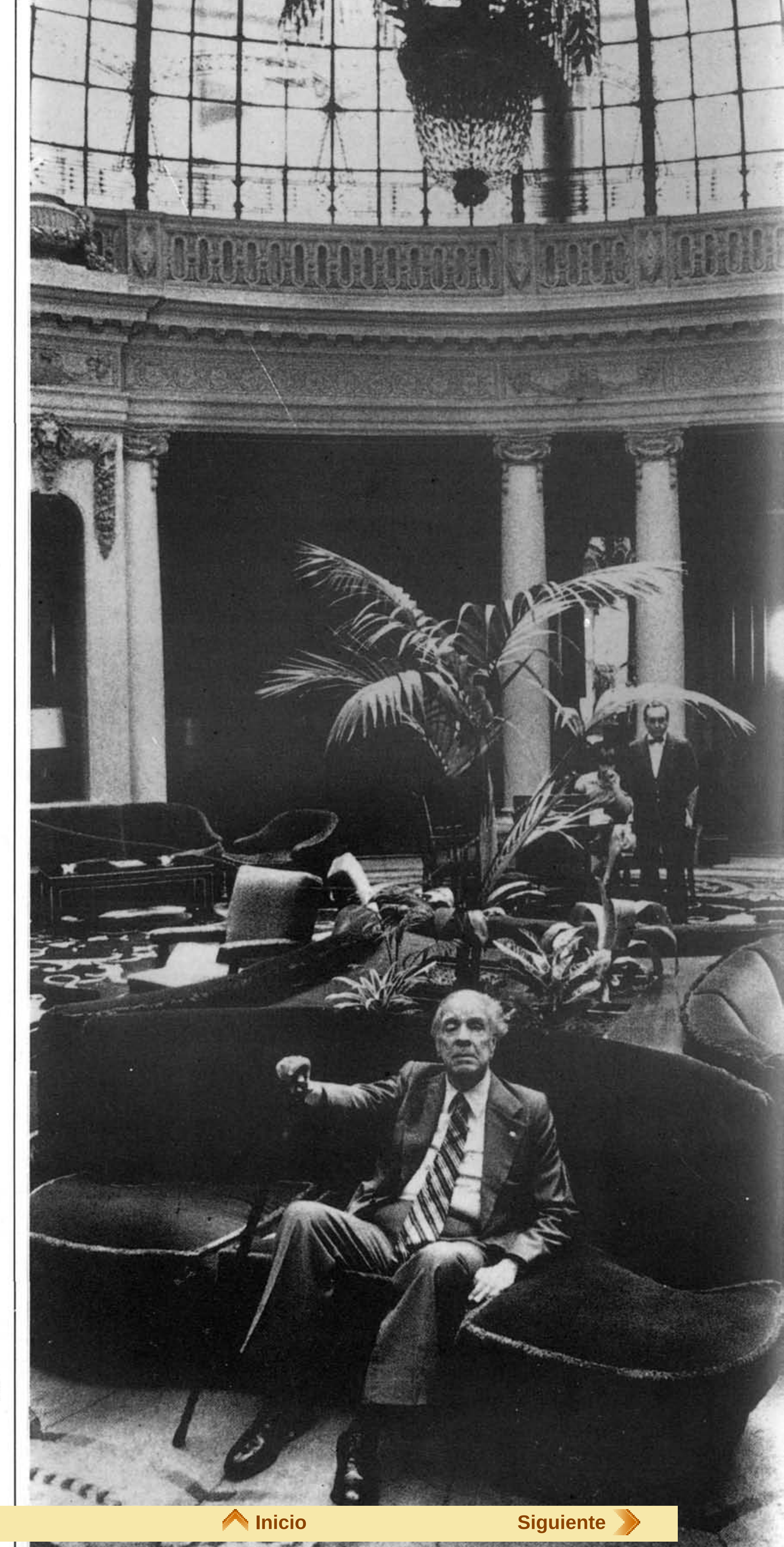


Foto de Jordi Socias

Para una actualización bibliográfica de Borges

Sobre Borges se han realizado importantes trabajos bibliográficos como el de Horacio Jorge Becco: *Jorge Luis Borges, Bibliografía total 1923-1973,* Buenos Aires, Casa Pardo S.A., 1973, 244 pp.; el de María Luisa Bastos: *Borges ante la crítica argentina 1923-1960,* Buenos Aires, Ed. Hispanoamérica, 1974, 356 pp.; el de José Gilardoni: *Borgesiana, Catálogo bibliográfico de Borges, 1923-1983, recopilación y ordenamiento,* Buenos Aires, Catedral al Sur, 1989, 128 pp.; y el de David William Foster: *A Bibliography of the works of Jorge Luis Borges,* Arizona, Center for Latin American Press University, 1971. Este trabajo fue actualizado hasta 1984: *Jorge Luis Borges: an annotated primary and secondary bibliography,* Introduction by Martin S. Stabb, New York, London, Garland Publishing Inc., 1984.

Las fichas que a continuación se transcriben intentan actualizar dichas bibliografías en el período 1985-1991. El material ha sido generosamente facilitado por el señor Antonio Carrizo, a quien agradezco por tal motivo.

Libros sobre Borges

ALIFANO, ROBERTO: *Borges, biografía verbal,* Barcelona, Plaza y Janés, 1988, 240 pp.

ÁLVAREZ DE ORO, ALBERTO: *La filosofía de Borges,* Córdoba, *Emcor,* Editorial de la Municipalidad de Córdoba, 1987, 102 pp.

BALDERSTON, DANIEL: *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges,* (traducción de Eduardo Paz Leston), Buenos Aires, Sudamericana, 1985, 192 pp.

BLOCK DE BEHAR, LISA: *Al margen de Borges,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1987, 222 pp.

BRISQUELA Y AYBAR, EDUARDO: *El poema preferido. Un acercamiento a «Límites» de Borges,* San Juan, Argentina, Universidad Nacional de San Juan, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, 1990, 32 pp.

CANTO, ESTELA: *Borges a contraluz,* Madrid, Espasa-Calpe, (Colección Austral), 1990, 288 pp.

CEDOLA, ESTELA: *Borges o la coincidencia de los opuestos,* Buenos Aires. E.U.D.E.B.A., 1987, 312 pp.

COBO BORDA, J.G. y DE CUBIDES,K.: *El Aleph borgiano,* Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arángo, 1987, 146 pp.

CORTINEZ, CARLOS: *Con Borges. Texto y persona,* Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1988, 216 pp.

CUETO, SERGIO y GIORDANO, ALBERTO: *Borges y Bioy Casares ensayistas,* Rosario, Ediciones Paradoxa, 1988, 36 pp.

CHAMPEAU, SERGE: *Borges et la métaphysique*, Vrin, París, 1990.
CHIAPPIANI, JULIO: *Borges y Kafka*, Rosario, Editorial Zeus, 1991, 60 pp.
———: *Borges y Lugones*, Rosario, Editorial Zeus, 1990, 84 pp.
DARIUKA: *Borges, El Aleph y Le mâle francés*, Santa Fe, Rodán, Editorial Torre Blanca, 1985, 222 pp.
DE TORRE BORGES, MIGUEL: *Un día de Borges*, Buenos Aires, Impreso por Antonio Carrizo, agosto de 1989.
FERRERO, J.M. y PALACIOS, A.R.: *Borges algunas veces matematiza*, Buenos Aires, La Plata, Ediciones del 80, 1986, 184 pp.
FLAMAND, ERIC y URIBE, ARMANDO: *Abrégé de Culture Borgesienne precedé de Viva...*, París, Noël Blandin, Éditeur, 1985, 162 pp.
———: *Le nom et le savoir. Abrégé de Culture Borgesienne*. Deuxième Edition, revue et augmentée, París, Sillages, Noël Blandin Éditeur, 1987, 146 pp.
GASIO, GUILLERMO: *Borges en Japón. Japón en Borges*, Buenos Aires, E.U.D.E.B.A., (Colección Japón), 1988, 160 pp.
GRAU, CRISTINA: *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra (Ensayos de arte), 1989, 192 pp.
ISAACSON, JOSÉ: *Borges, entre los nombres y el nombre*, Buenos Aires, Fundación El Libro, Premio Faga, 1987, Premio El Universo de Borges, 1987, 78 pp.
KANCYPER, LUIS: *Borges o el laberinto de Narciso*, Buenos Aires, Paidós, Ideas y Perspectivas, 1989, 120 pp.
KODAMA, M. y BIOY CASARES, A., etc.: *Borges*, Avellaneda, Fundación Banco de Boston, 1987, 270 pp.
KORENBLIT, BERNARDO EZEQUIEL: *Coherencia de la paradoja, Chesterton, Proust, Borges, Otros*, Buenos Aires, ediciones Tres Tiempos, 1987, 496 pp.
LELLOUCHE, RAPHAEL: *Borges ou l'hipothèse de l'auteur*, París, Balland, 1989, 422 pp.
MONTENEGRO, NESTOR y BIANCO, ADRIANA: *Borges y los otros*, (recuerdos, testimonios, pensamientos), Buenos Aires, Planeta, 1990, 250 pp.
NUÑO, JUAN: *La filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 148 pp.
PICKENHAYN, JORGE: *Borges Total* (en prosa y en verso), Buenos Aires, Corregidor, 1991, 170 pp.
———:*Cronología de Borges (1899-1986)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1987, 410 pp.
PONZIO, DOMENICO: *Imagini e imaginazione*, Pordenone, Italia, Edizioni Studio Tesi, 1985, 204 pp.
RAMOS, JORGE ABELARDO: *Introducción a la América Criolla (Estudio sobre Borges y otros)*, Buenos Aires, Ediciones del Mar Dulce, 1985, 164 pp.
RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Borges, una biografía literaria*, (traducción de Homero Alsina), México, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1987, 480 pp.
SABINO, OSVALDO R.: *Borges, una imagen del autor y de la muerte*, Buenos Aires, Corregidor, 1987, 96 pp.
SOSNOWKI, SAÚL: *Borges y la Cábala: la búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Pardo Ediciones, Colección Arco Iris, 1986, 86 pp.
STORTINI, CARLOS R.: *El diccionario de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, 240 pp.
VARIOS: *Analyses et réflexions sur Borges, Fictions, Mythe et récit*, París, Ellipses Edition Marketing, 1988, 192 pp.
VARIOS: *Borges*. Colección Premio Cervantes, Anthropos, Barcelona, mayo 1989, 157 pp.
VARIOS: *Borges, el último laberinto. Testimonio y estudios entre la memoria y el olvido* (coordinador Rómulo Cosse), Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1987, 368 pp.
VARIOS: *Borges, entre la tradición y la vanguardia* (coordinador de Sonia Mattalia), Valencia, Generalitat Valenciana, Comissió per al V Centenari del Descobriment d'America, 1990, 220 pp.
WOSCOBOINIK, JULIO: *El secreto de Borges (indagación psicoanalítica de su obra)*, Buenos Aires, *Trieb*, 1988, 264 pp.

Sobre Borges en obras generales

BECCO, HORACIO J. e ITURRALDE, MARÍA D.: *Y vienen gritando patria* (Antología de poesía), Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1985, 240 pp.
CAMURATI, MIREYA: *Bioy Casares y el trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, 254 pp.
GIRONDO, GONZÁLEZ TUÑON y OTROS: *Boedo y Florida* (Antología), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, 208 pp.
MAGNINI, CÉSAR: *Contraolvidados*, Buenos Aires, Ediciones Cronista Comercial, 1989, 168 pp.
MARTINO, DANIEL: *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
MATAMORO, BLAS: *Lecturas americanas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, ICI, V Centenario, 1990, 264 pp.
FLORES, FÉLIX GABRIEL: *Rostros de la poesía latinoamericana (César Vallejo, Jorge Luis Borges y otros)*, Buenos Aires, Corregidor, 1991, 224 pp.
PAZ, OCTAVIO: *Convergencias*, Seix Barral, Barcelona, 1991.
SALAS, HORACIO: *Tango, Prosa y Poesía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manrique Zago Editorial, 1990.
SCHWARTZ, JORGE: *Las vanguardias latinoamericanas*, textos programáticos y críticos, Madrid, Editorial Cátedra, Colección Crítica y Estudios literarios, 1991, 704 pp.
VARIOS: *Cuadernos de Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, 4 volúmenes.
VARIOS: *«Opción». Un panorama de la literatura y el arte universales*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988, 266 pp.



VARIOS: Semana Cultural de La Nación, *El testimonio de (...) argentinos y americanos (...)*, Buenos Aires, Editado por S.A. La Nación, 1985, 120 pp.

Entrevistas a Borges

ALBERTI, BLAS: *Conversaciones. Alicia Moreau de Justo y Borges: la sociedad, la cultura, las costumbres, el idioma, las ideas, en la Argentina de hace 80 años*, Buenos Aires, Ediciones Mar Dulce, 1985, 158 pp.
ALIFANO, ROBERTO: *Conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Grijalbo, 1985, 160 pp.
Entrevista a Borges y Comentario sobre *Los Conjurados, Andrómeda*, Revista de Arte y Literatura, San José de Costa Rica, N.° 19, julio-agosto, 1986.
FERRARI, OSVALDO: *Conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Grijalbo, 1985, 160 pp.
———: *Diálogos últimos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, 224 pp.
———: *Libro de Diálogos: Borges y otros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, 248 pp.
ESCOBAR PLATA, DANTE: *Las obsesiones de Borges, (entrevista)*, Buenos Aires, Editorial Distal, 1989, 122 pp.
GÁLVEZ, RAÚL: *From the Ashen Land of the Virgin. Conversations with Bioy Casares, Borges, etc., in Argentina*, Canadá, Mosaic Press, 1989, 210 pp.
GRAU, CRISTINA: «Borges en el laberinto de los espejos. Con Borges, hablando de laberintos», *Abalorio*, Revista de Creación, Sagunto, Separata n.° 13, otoño-invierno, 1986-87, 29 de diciembre de 1986.
HERNÁNDEZ, PABLO: *Para bien y para mal*. Entrevistas a los que hacen la cultura nacional: Borges, Cafrune, Carrizo, etc., Buenos Aires, Prea, 1991, 292 pp.
KOSICE, GYULA: *Entrevisiones* («Diálogo hidraulizado con Borges», pp. 209-214), Buenos Aires, Sudamericana, 1985, 240 pp.
Literatura Fantástica: *Borges, Calvino, etc.*, Madrid, Ediciones Siruela, 1985, 140 pp.
MAJIÁN, ROSA: *Conversando con Borges de Armenia y de los armenios*, Buenos Aires, R.M. Ediciones Culturales, 1985, 76 pp.
TOKOS, FRANCISCO: *Conversaciones con Borges: un testimonio sobre política y pensamiento en América Latina*, Madrid, Fundación Centro Investigación y Promoción Iberoamericana y España C.P.I.E., Colección Estudios Iberoamericanos, 1986, 64 pp.
VERDUGO FUENTES, WALDEMAN: *En voz de Borges*, México, Serie Alterna, 1986, 222 pp.
«Entrevista», Revista *Voz de Portugal*, Buenos Aires, N.° 29, septiembre 1985.

Prólogos de Borges

BORGES, J.L.: *Evangelios Apócrifos* (Colección con prólogos de Borges), Buenos Aires, Hispamérica, 1985, 216 pp.
———: *Biblioteca Personal* (Prólogos), Buenos Aires, Alianza, Editorial, 1988, 136 pp.
———: *Cuentistas y pintores argentinos* (Selección y prólogo de J.L. Borges), Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, Círculo de Lectores, 1989, 136 pp.
———: *Dos poemas y una oda melancólica* (Palabras de J.L. Borges), Buenos Aires, Catedral al Sur, 1988, 76 pp.
CANSINOS-ASSÉNS, RAFAEL: *El candelabro de los siete brazos* (Prólogo de J.L. Borges), Madrid, Alianza Tres, 1986, 288 pp.
CORTÁZAR, JULIO: *Cuentos* (Prólogo de J.L. Borges), Buenos Aires, s/d, 1986.
CIPRIANO, NÉSTOR AMILCAR: *Pensamientos* (Prólogo de J.L. Borges), Buenos Aires, De Palma, 1985, 140 pp.
ESCULTURAS de Mariano Schapiro (Catálogo de exposición), Buenos Aires, Galería Hoy en el Arte, 1986, 12 pp.
FERRARI, OSVALDO: *Libro de diálogos: Borges* (Prólogo de J.L. Borges), Buenos Aires, Sudamericana, 1986, 242 pp.
QUEVEDO, FRANCISCO DE: *Antología Poética*, (Prólogo de J.L. Borges), Buenos Aires, Alianza Editorial, 1985, 144 pp.
QUIÑONES, FERNANDO: *Viento al Sur* (Antología de Relatos), con una nota de J.L. Borges, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 340 pp.
Prólogo al *Facundo*, en «Sarmiento, centenario de su muerte», Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1988, 456 pp.
El último prólogo de Borges, Eduardo Mayer y Samuel César Pauli, Taller Artesanal de Ediciones «Dos Amigos», diciembre de 1990.

Sobre Borges en publicaciones periódicas

«La muerte de Borges ha conmovido (...)», en *ABC*, Sábado Cultural, N.° 281, 21 de junio, Madrid, 1986.
COX, ROBERTO: «Borges (...)», *Argentina News*, 5 de julio de 1986.
SCHNEIDER, JOE: «Borges (...)», *Argentina News*, 5 de julio de 1986.
ROSA, NICOLAS: «Borges, juegos de lectura», Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Letras, U.N.A. de Rosario, Rosario, 1988.
Revista *Cádiz* (Nota sobre Borges), abril de 1986.
Revista *Casa de las Américas* (Nota sobre Borges), N.° 170, septiembre-octubre, La Habana, 1988.
Diario *Clarín*: «Borges (...)», Buenos Aires, martes 17 de junio de 1986.
———: «El Borges (...)», Buenos Aires, jueves 11 de junio de 1987.

——: «Una lápida (...)», Buenos Aires, 30 de octubre de 1987.
«Borges (La Luna)», Revista *Ecos Sociales*, Buenos Aires, agosto de 1986.
El Faro de España (periódico), «Nuestro Borges», Buenos Aires, 19 de junio de 1986.
Suplemento «Aventuras con Borges», Revista *Fierro*, Buenos Aires, noviembre de 1985.
«Ha muerto un caballero inglés», *Independencia* (periódico), Buenos Aires, 1986.
«Borges no se olvidó de Villa Urquiza», Revista *La Gran Aldea*, Buenos Aires, N.º 29, noviembre de 1985.
MASSUH, G.: «El eco de Borges», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 2 de julio de 1985.
«Los Conjurados...», *La Nación*, domingo 14 de agosto de 1985.
«Borges y sus fuentes», *La Nación*, domingo 15 de septiembre de 1985.
Cronología, cartas, artículo, *La Nación*, domingo 28 de diciembre de 1986.
«De Borges...». *La Nación*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1987.
RIVIÈRE, ROLANDO: «Borges...», *La Nacion*, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1987.
«Borges el kafkiano», *La Prensa*, Buenos Aires, 13 de abril de 1986.
«Borges, un tejedor...», *La Prensa*, Buenos Aires, domingo 3 de agosto de 1986.
«...Calvino y Borges», *La Prensa*, Buenos Aires, domingo 14 de diciembre de 1986.
FININO, JORGE: «Estudio analítico e interpretación literaria», Revista *Prisma*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1991.
«La estética del lupanar», *La Razón*, Buenos Aires, domingo 6 de octubre de 1985.
«Borges-Sábato», *La Razón*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1986.
GIARDINELLI, M.: «Reflexión...», *La Razón*, Buenos Aires, sábado 9 de agosto de 1986.
«La muerte de...», Revista *La Semana*, Buenos Aires, N.º 498, 18 de julio de 1986.
«...Kodama», Revista *La Semana*, Buenos Aires, 6 de agosto de 1986.
«El diccionario...», Revista *La Semana*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1986.
«Adiós...», Revista *La Semana*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1986.
«A Borges...», Revista *La Semana*, Buenos Aires, 1 de abril de 1987.
«Homenaje...», Revista *La Semana*, Buenos Aires, 17 de junio de 1987.
«Borges...», Revista *La Semana*, Buenos Aires, 7 de octubre de 1987.
«Kodama...», Revista *La Semana*, Buenos Aires, 20 de abril de 1988.
«Borges...», Periódico *La voz del interior*, Córdoba, 10 de noviembre de 1985.
«Carroll y J.L. Borges», *La voz del interior*, Córdoba, domingo 27 de abril de 1986.
«Borges...», *La voz del interior*, Córdoba, domingo 15 de junio de 1986.
«Borges...», Revista *Para ti*, Buenos Aires, Atlántida, 6 de abril de 1987.
«...Estela Canto...», Revista *Para ti*, Buenos Aires, Atlántida, 6 de octubre de 1990.
«Prometimos...», Revista *Para ti*, Buenos Aires, Atlántida, 8 de mayo de 1989.
«Lo que...», Revista *Para ti*, Buenos Aires, Atlántida, 21 de mayo de 1990.
«Borges y Mussolini», *Repertorio Latinoamericano*, N.º 61, febrero-marzo de 1985.
Reportaje a J.L. Borges, Revista *Somos*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 7 de febrero de 1990.
«Todo Borges», Revista *Somos*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1985.
«Intimidades», Revista *Somos*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 11 de junio de 1986.
«Sin Borges...», Revista *Somos*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1986.
OROZCO, OLGA: «...En su historia de la eternidad», *Último Reino*, Revista de Poesía, Buenos Aires, N.º 16/17, 1987.
«El universo de Borges», Feria Internacional El libro, Del autor al lector, 13.ª exposición, Buenos Aires, 1987.
Homenaje a Borges, Prefacio de Ernesto Sábato, Buenos Aires, Gregorio Gordon Editor, 1986. (Carpeta ilustrada).

Monográficos dedicados a Borges

«A Homage to J.L. Borges», Revista *Mischmasch*, the St. Michael's School Magazine, La Plata, N.º 9, March, 1988.
«Homenaje a J.L. Borges», *Abalorio*, Revista de Creación, Fundación Municipal de Cultura, Sagunto, N.º 13, otoño-invierno, 1986-87, 31 de diciembre de 1986.
«Borges, el judaísmo e Israel», *Sefardica*, Buenos Aires, Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí, año 3, N.º 6, febrero de 1988.
Número Especial con motivo del matrimonio de Borges, *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de mayo de 1986.
Suplemento «Aventuras con Borges», Revista *Fierro*, Buenos Aires, número de noviembre, 1985.
«Homenaje a Borges», Separata de la Revista *Siete Días*, Buenos Aires, N.º 989, 19-25 de julio de 1986.
Textos, entrevista y trabajos de (...), *Topiques*, Revista de la Alianza Francesa, Número 7, dedicado a Borges, Buenos Aires, noviembre de 1985.

Colaboraciones de Borges en publicaciones periódicas

BORGES, J.L.: «La Metáfora», *La Nación*, Buenos Aires, miércoles 23 de agosto de 1986.

———: «Cartas de amor», *La Opinión*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1986.
———: «Releyendo», *La voz del interior*, Córdoba, domingo 29 de diciembre de 1985.
———: Poema, *El mundo israelita*, periódico semanal, Buenos Aires, 20 de julio de 1986.
———: «Cartas de amor», Revista *Dossier*, 12 de julio de 1991.
———: Poema «1985», periódico *La República*, Buenos Aires, marzo de 1987.
———: «Variación»: poema, *Proa*, Revista bimensual, Tercera época, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1988.
———: «Predicciones para el 86», Revista *Satiricon*, Buenos Aires, 1985.
———: Texto inédito, *Vuelta Sudamericana*, Revista bimensual, N.° 1, México, agosto de 1986.
———: «Dos poemas ingleses», Revista *Escrita*, Córdoba, N.° 7, 1985.
———: Soneto, *La noche en Buenos Aires*, Revista, Buenos Aires, marzo-abril de 1988.
———: «Borges Oral», *Lo Literario*, Buenos Aires, Año 2, julio-agosto, 1986.

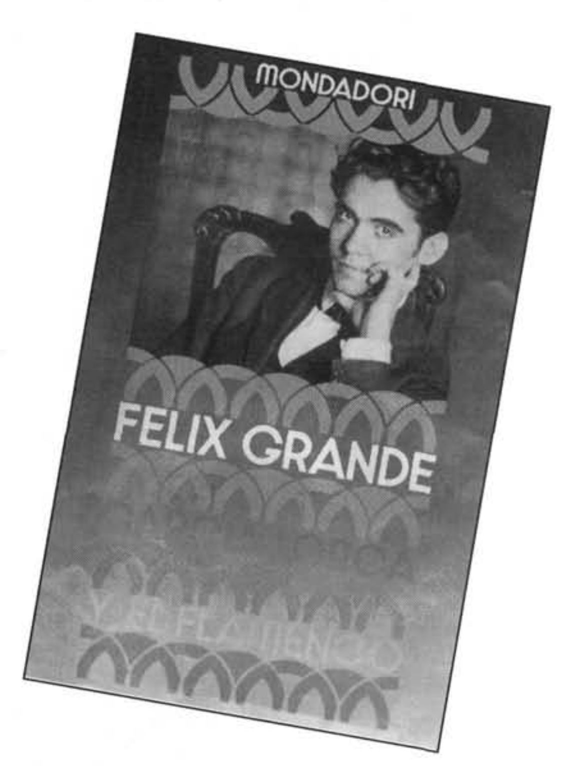
Obras de Borges

BORGES, J.L.: Fotografías y manuscritos, recopilación y ordenamiento de Miguel de Torre Borges, Prólogo de Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Ediciones Renglón, 1987.
———: «Poema de los dones», versión bilingüe, Ernesto Lownstrin, Samuel César Palvi, Editorial los dos Amigos, E.D.A., Buenos Aires, 1986, 8 pp.
———: *Aleph*, Hispania Keelost Tôlkinud OH, Ojamaa, Loomugu, Raamatukogu, Tallin Kinjastus «Periodika», 1987, 88 pp.
———: *Altre Inquisizioni*, Prefazione di Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, Universale Economica, Sesta Edizione, Settembre, 1985, 190 pp.
———: *Ausgewählte Werke*, Herausgegeben Von Fritz Rudolf Fries, Verlag Volk und Welt, Berlin, 1987:
I. *Die Bibliothek von Babel*, 392 pp.
II. *Spiegel und Maske*, 360 pp.
III. *Die Unsterblichkeit*, 408 pp.
IV. *Mythische Gründung von Buenos Aires*, 164 pp.
———: *Die Bibliothek von Babel*, Erzählungen, Stuttgart, Philipp Reclam, 1986, 88 pp.
———: *Blau Tiger und Andere Geschichten*, Ausgewählt und Herausgegeben, von Gisbert Haefs, Nachwort von François Bondy, München Wien, Karl Hanser Verlag, 1988, 352 pp.
———: *Conférénces*, traduit de l'espagnol par François Rosset, París, Gallimard, Folio Essais, 1985, 224 pp.
———: *David Brodies Rapport*, Gavornas Natt, Oversattning: Lasse Söderberg, England, Bromberg Pocket, 1987, 320 pp.
———: *Die Letzte Reise des Odysseus, Essays*, 1980-82, Ubersetz und Herausgegeben von Gisbert Haefs, Gesammelte Werke, Germany, Karl Verlag, 1987.
———: *Die Zwei Labirynthe*, Lesebuch, Germany Deutscher Taschenbuch, Verlag, D.T.V., 1986, 288 pp.
———: En colaboración con M. Kodama, *Atlante*, Milano, Arnaldo Mondadori Editore, 1985, 82 pp.
———: En colaboración con M. Kodama, *Atlas*, traduit de l'espagnol, París, Gallimard, N.R.F., 1988.
———: *Cuentos*, Selección de María Adela Renard, Buenos Aires, Kapeluz, 1986, 208 pp.
———: *El hacedor* (en griego), Atenas, 1985, 98 pp.
———: *El jardín de senderos que se bifurcan* (en hebreo), Israel, By Hakibbutz Hemeuchad, 1986, 174 pp.
———: *Fantastika zoologie*, ve spoluprácis Margaritou Guerrerovov, Traslation, preface Frantisel Vrhel, Praha, Odeon, 1988, 224 pp.
———: *Ficcionario*, (antología de sus textos), Introducción de Emir Rodríguez Monegal, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1985, 490 pp.
———: *Historia de la eternidad* (en japonés), Chikuma-Shobo, Tokyo, 1987, 177 pp.
———: *Historias de crimen y de misterio*, estudio preliminar de Juan Jacobo Bajarlía, Buenos Aires, Fraterna, Colección Bogart, 1990, 312 pp. (Incluye «La otra muerte»).
———: *Jämmyntet*, Tolkningar av, Lasse Söderberg, FIB. Lyrikklubb Bibliotek, N.° 43 (printed en Sweden by Tuna Tryck A B), Eskiltuna, 1987, 76 pp.
———: *Labyrinths*, Selected Stories and other writings, Edited by Donald A. Yates and James E. Irby, preface by André Maurois, A King Penguin Published by Penguin Books, Great Britain, 1985, 288 pp.
———: *Selección de poemas*, en *La poesía argentina contemporánea* (edición bilingüe, edición, introducción y notas de Antonio Aliberti), Buenos Aires, FOS, Epsilón Editora, 1988, 320 pp.
———: *Le Martín Fierro*, traduit de l'espagnol par Bernard Les Fargues, France, *Curandera*, 1985, 128 pp.
———: *Les Conjurés*, precedé de *Le Chiffre*, París, Gallimard, Du Monde Entier, N.R.F., 1988.
———: *Los Conjurados*, Madrid, Alianza Literatura, 1985, 104 pp.
———: *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, Libro Amigo, 1985, 288 pp.
———: *Other Inquisitions, 1937-1952*, traslated by Ruth L.C. Simms, introduction by James Irby, Texas, The Texas Pan American Series, University of Texas, Press Austin, 1988, 206 pp.
———: *Páginas escogidas*, selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, La Habana, 1988, 480 pp.
———: *Qué es el budismo*, en colaboración con Alicia Jurado, Buenos Aires, Emecé, 1991, 160 pp.
———: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en colaboración con

Adolfo Bioy Casares, Barcelona, Planeta, Best-sellers, Serie Negra, 1985,. 176 pp.
——: *Seven Nights,* traslated by Eliot Weinberger, introduction by Alastair Reid, London-Boston, Faber and Faber, 1986, 122 pp.
——: *Siete Noches,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Ediciones Nuevo País, 1987, 176 pp.
——: *Utopía de un hombre que está cansado,* Chile, Editorial Andrés Bello, Club de Lectores, 1988.
——: *Zoología Fantástica* (ilustraciones de Francisco Toledo), Buenos Aires-México, Museo de Arte Moderno, Colección Galería Abril, noviembre de 1987.
——: *Zyklische,* Ausgewählte Gedichte, Spanisch-Deutsch, Aus Dem Argentinischen Spanisch, von Otto Wolf, München, Zürich, Serie Peper, 1990, 176 pp.

Consuelo Triviño



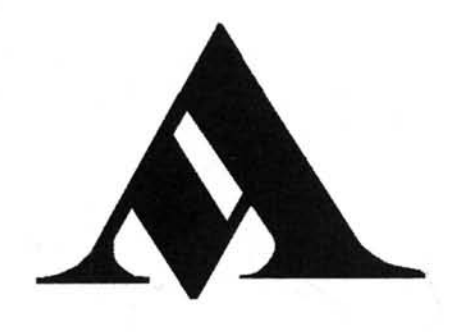


El flamenco, una sobrecogedora confesión que nació hace dos siglos en forma de historias y sonidos desgarradores y que se ha convertido, gracias a la genialidad de unos cuantos artistas surgidos desde el fondo de la pobreza, en uno de los mensajes artísticos más respetados y aplaudidos del mundo.

García Lorca y el flamenco es el apasionante viaje de un poeta que es a la vez un estudioso por el vasto territorio emocional de un genio que supo vincularse al mundo del flamenco de la forma más esencial: desde la sabiduría del terror y de la inocencia.

También en Mondadori

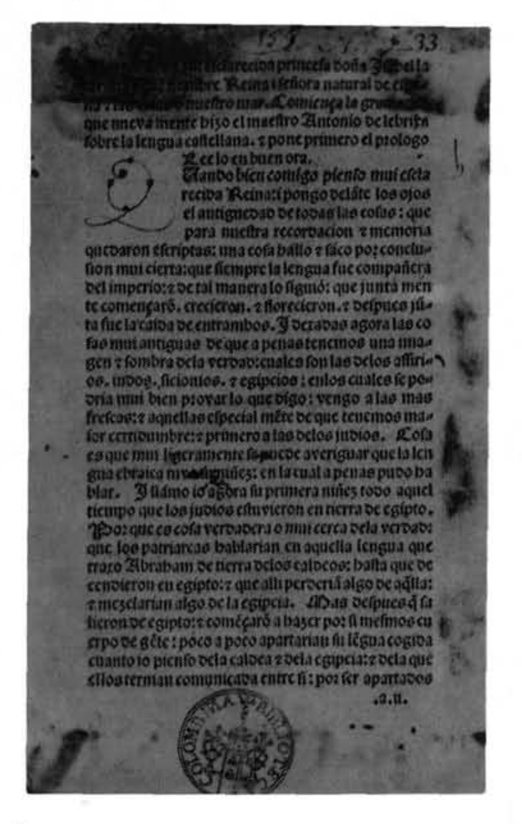
La calumnia



MONDADORI



FACSÍMILES



... muy esclarecida princesa doña Isabel la ... nombre Reina i señora natural de España ... nuestro mar. Comiença la gramatica que nueva mente hizo el maestro Antonio de lebrixa sobre la lengua castellana. ⁊ pone primero el prologo. Lee lo en buen ora.

Quando bien comigo pienso mui esclarecida Reina: i pongo delãte los ojos el antiguedad de todas las cosas: que para nuestra recordacion ⁊ memoria quedaron escriptas: una cosa hallo ⁊ saco por conclusion mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio: ⁊ de tal manera lo siguió: que junta mente començarõ. crecieron. ⁊ florecieron. ⁊ despues jũta fue la caida de entrambos. I dexadas agora las cosas mui antiguas de que a penas tenemos una imagen ⁊ sombra dela verdad: cuales son las delos assirios. indos. sicionios. ⁊ egipcios: enlos cuales se podria mui bien provar lo que digo: vengo a las mas frescas: ⁊ aquellas especial mẽte de que tenemos maior certidumbre: ⁊ primero a las delos judios. Cosa es que mui ligeramente se puede averiguar que la lengua ebraica ... niñez: en la cual a penas pudo hablar. I llamo io agora su primera niñez todo aquel tiempo que los judios estuvieron en tierra de egipto. Por que es cosa verdadera o mui cerca dela verdad: que los patriarcas hablarian en aquella lengua que traxo Abraham de tierra delos caldeos: hasta que decendieron en egipto: ⁊ que alli perderiã algo de aqlla: ⁊ mezclarian algo de la egipcia. Mas despues q̃ salieron de egipto: ⁊ començarõ a hazer por si mesmos cuerpo de gẽte: poco a poco apartarian su lẽgua cogida cuanto io pienso dela caldea ⁊ dela egipcia: ⁊ dela que ellos ternian comunicada entre si: por ser apartados

.a.ii.

GRAMÁTICA DE NEBRIJA

Primera edición de la gramática de la lengua castellana, de Elio Antonio de Nebrija, impresa en Salamanca el 18 de agosto de 1492 y perteneciente a la Biblioteca colombina de la Catedral de Sevilla

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
10. TEOLOGIA DE LA LIBERACION **Juan José Tamayo Acosta** 1990. 129 páginas. Rústica.	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA **Aníbal Iturrieta** 1990. 224 páginas. Rústica.	3.200	3.392
12. EUGENIO MARIA DE HOSTOS **Angel López Cantos** 1990. 184 páginas. Rústica.	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO **Victoria Galvani** 1990. 181 páginas. Rústica.	2.000	2.120
14. JOSE ENRIQUE RODO **José Luis Abellán** 1991. 126 páginas. Rústica.	2.000	2.120
15. EL PENSAMIENTO DEMOCRATACRISTIANO **Joaquín Roy** 1991. 267 páginas. Rústica.	2.000	2.120

EN PRENSA

ALFONSO REYES
Antonio Lago

Edita:
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 19 Enero-Junio 1991

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. AMERICA LATINA»

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10



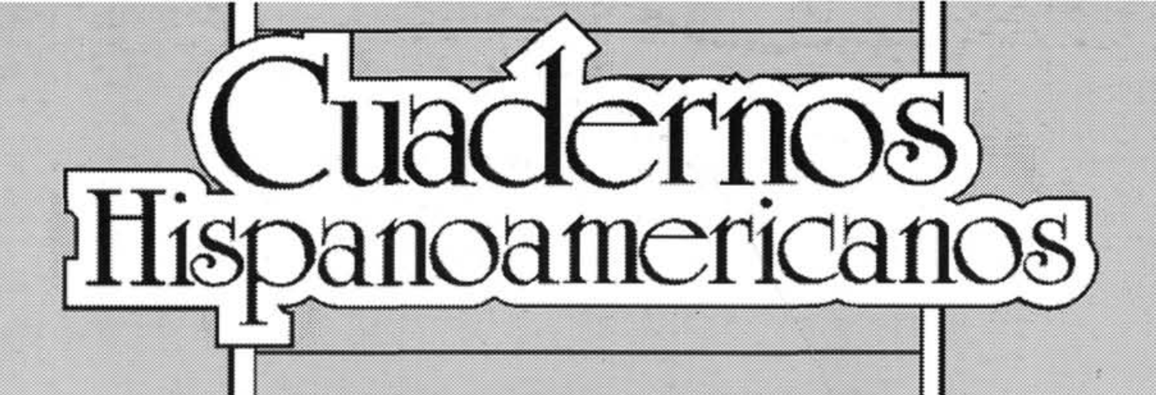


NUMERO 45

CUADERNOS AMERICANOS 30

NUEVA ÉPOCA

CONTENIDO



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000	
	Ejemplar suelto	650	
		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Enrique Zuleta Álvarez
El ensayo español en la Argentina

Philippe Jaccottet
Poemas

Héctor Subirats
Rousseau: la voluntad general
y la voluntad de los generales

Emil Volek
Vargas Llosa: del realismo mágico
a la posmodernidad

Otilia López Fanego y **Blas Matamoro**
Centenario de Montaigne